د / صلاح عيد

الحركة التوافقية
فى القصيدة العربية

الطبعة الأولى

١٩٩١

استهلال

هذا هو الطور الثانى فى رؤيتى لطبيعة التركيب الموسيقى والدلالى لبيت الشعر العربى ، لقد كان ذا طبيعة استاتيكية ثابتة فى الطور الأول ، ذلك الطور الذى دعوته التناظر الدلالى والذى احتوى بدوره ألوان البلاغة القديمة من بديع وبيان حيث أصبحت هذه الألوان جزءا فيه ووسيلة لتحقيقة .

ويأتى الطور الثانى فى هذا الكتاب الذى أُدركت فيه الطبيعة الديناميكية المتحركة للدلالة الشعرية فى البيت الذى أرى حركة الشاعر فيه حركة دائرية أو توافقية بحيث يكون اتجاهه إلى آخرها اتجاها فى نفس الوقت إلى أولها ، وهو ما يتناغم مع طبيعة اللغة وهى طبيعة زمنية بحكم وجود الفعل وتعاقب الكلمات مما يجعل الحركة والزمان ملازمين للشعر كفن موسيقى من ناحية وفن دلالى من ناحية أخرى وهو ما يتفق كذلك - وهو الأهم - مع طبيعة انقسام البيت موسيقيا إلى قسمين متساويين فى عدد القمم الموسيقية ينتهيان بنقطة نغمية معينة ويبدآن منها ، وهذه النقطة النغمية هى القافية التى أوليتها عناية خاصة فى هذا البحث لأهميتها الكبيرة فى تحقيق الدورة النغمية والدلالية فى بيت الشعر .

هذه الرؤية الديناميكية باتت عندى أقرب إلى طبيعة البيت وتركيبه من الرؤية الاستاتيكية ، ولكن ليس معنى هذا خطأ الرؤية الاستاتيكية لتركيب البيت بل إن هذه الرؤية أصبحت جزءا من الرؤية الديناميكية لأنه على أساس التناظر الدلالى وألوانه التى تضم ألوان البلاغة القديمة تحدث الحركة الدائرية التى نرى تركيب البيت فى ضوئها فى هذا الكتاب من خلال نماذج كاملة مختارة من الشعر العربى فى عصوره المختلفة . والواقع أننى مقتنع بأن تطبيق هذه الرؤية لطبيعة بيت الشعر على نموذج

كامل ممثلا فى القصيدة الكاملة بيتا بيتا له أهميته البالغة من أجل وضع هذه الرؤية موضع الاختبار الصحيح الدقيق .

وهكذا إذا كانت الحركة الأساسية فى الكون من أكبر افلاكه حتى أصغر ذراته هى الحركة التوافقية الدائرية الذاهبة الراجعة إلى نفس النقطة ، وإذا كانت هذه الحركة هى نفس الحركة الموسيقية والدلالية فى بيت الشعر العربى فإننا نستطيع أن نقول إن حركة الشعر عبر البيت الواحد إنما هى حركة الكون ذاته فى وجدان الشاعر وعلى قلمه ولسانه ، وكل ما نشعر به من لذة ومتعة فى فن الشعر إنما هو راجع إلى أن الشعر يصلنا بالكون ويجعل ايقاعنا الداخلى متوافقا مع إيقاعه .

بقى أن أشير هنا إلى شئ بالغ الأهمية والطرافة هو ما لاحظه الدكتور سليم حسن فى الشعر الشطرى المصرى القديم من أن الجملة الثانية تتعلق بسبب بالجملة السابقة لها فى بناء بيت الشعر المصرى القديم ووصف هذه الظاهرة بالغرابة (١) ، والحق أنه - رحمه الله - قد وضع يدنا بذلك على أصل من أصول الشعر العربى فى أخص خصائصه فى هذا الأدب الموغل فى القدم ، لأن ما وجده غريبا فى هذه الظاهرة لا يخرج عن كونه حركة دورية فى الدلالة بين شطرى بيت الشعر المصرى القديم ، وهذا الشعر الشطرى هو الذى يبدو لى أنه آخر ما تطور إليه الشعر المصرى القديم لأننا نراه فى الإنتاج الأدبى للدولة الحديثة،وفى بحث لى بعنوان " المضمون والشكل فى الأدب المصرى القديم " (٢) طبقت نظرية الدورة الدلالية على نموذج من القصيدة الطويلة التى وجهها الحكيم أمنموبى إلى ولده حور ما خر ، والتى تتضمن مجموعة من النصائح والحكم اعتاد الآباء المصريون القدامى توجيهها لأبنائهم على طول التاريخ

---

(١) د. سليم حسن : الأدب المصرى القديم : ٣٣/١

(٢) د. صلاح عيد : المضمون والشكل فى الأدب المصرى القديم (تحت الطبع)

المصرى القديم ، ولا يخرج هذا النموذج مطلقا فى طبيعته عما نراه من دورة الدلالة فى تركيب بيت الشعر العربى فى تاريخه الطويل منذ العصر الجاهلى حتى عصرنا الحديث ! وفى هذا النموذج ينعطف الثعبان بوبى نحو الصل أو الثعبان فى تاج الملك فى شطرى أحد الابيات وقربان الرب ينعطف فى بيت آخر نحو المعبد ، والأمن من بطش الإله يلتف عائدا نحو المواراة فى الكفن، والفرار الخفى يتناسب عكسيا مع الإعلان عن الجريمة بالصياح وتكوين الإنسان رأيه بحيث لا يسمع ينعطف عائدا نحو استماعه للناس من أجل إصدار حكم صحيح ، وهكذا تنعطف الجملة الثانية نحو الجملة الأولى على نفس النمط الذى نراه فى شعرنا العربى !

القسم النظرى
القافية والحركة التوافقية

القافية والحركة التوافقية فى الشعر العربى :

نعلم أن الحركة الدائرية حين تبلغ منتصفها تماما فإنها تكون قد بلغت ذروتها وبدأت تعود إلى نفس النقطة التى تحركت منها ، إنها حركة تقطع مسافة معينة فى اتجاه ما ثم تقطع نفس المسافة فى الاتجاه المقابل أو فى رحلة العودة إلى نقطة معينة وهذه النقطة الأخيرة هى ما نسميه القافية فى القصيدة موحدة القافية .

وهذا الوصف ينطبق انطباقا تاما على التركيب الموسيقى للقصيدة العربية بانقسام البيت فيها إلى شقين متقابلين يعودان دائما إلى نفس النقطة النغمية لتبدأ الدورة من جديد فى بيت آخر وبذلك يكون الشطر الأيمن رحلة إلى نقطة الذروة فى الحركة التوافقية تتوقف عندها الحركة لحظيا لتغير اتجاهها عائدة إلى نقطة الأصل ممثلة فى القافية عبر الشطر الأيسر من البيت وإذا كانت قيمة الشق الأيسر فى أيه معادلة رياضية هى فى عودته إلى الشق الأيمن ومطابقته له فإن قيمة الشق الأيسر فى بيت الشعر العربى تكون فى عودته الموسيقية والدلالية إلى الشق الأيمن والتحامه معه وارتباطه به بسبب قوى وهذه العودة تتمثل فى القافية الواحدة التى تربط الشق الأيسر بالأيمن وبالقصيدة كلها باعتبارها عودة مشتركة لكل الأبيات نحو نقطة الأصل الواحدة ونحو مستقر موسيقى واحد مع هذه الحركة الدورية التوافقية الذاهبة الراجعة دوما إلى هذه النقطة النغمية أو القافية وبهذا يكون كل بيت دورة كاملة فى دورات عديدة داخل القصيدة مثله فى ذلك مثل دورة الحياة ودورة المطر ودورة الدم فى الجسم الحى ودورة الالكترون حول نواته الذرية ودورة الكوكب حول شمسه ... وهذه الدورات فى تتابعها هى الزمان وهى الاستمرار فى الوجود والحياة ، وكما أن كل بيت فى القصيدة الواحدة يحمل جزءا من المعنى فكل دورة فى الحياة والكون تحمل جزءا من المعنى أيضا فى قصة الكون أو فى قصيدته الكبرى !

وفرة القافية العربية .

ليس من اليسير أن تمتد الحركة التوافقية الدائرية التى تحققها القافية الموحدة إلى عشرات بل أحيانا مئات الدورات أو الأبيات فهذا لا يتوافر فى لغة غير العربية ، والسبب البسيط لهذا الامتياز هو ضخامة القاموس العربى تلك التى توسع أمام الشاعر مجال الاختيار من عدد كبير من الكلمات التى تشترك أواخرها فى صوت واحد بل لقد بلغ الغنى والترف فى هذا المجال الحد الذى لا يتوافر معه صوت أو حرف واحد فقط بل صوتان متتاليان ، وهو ما يعرف فى تاريخ القافية العربية بلزوم مالا يلزم ، أو التزام اكثر من حرف واحد متكرر فى القافية مما يمكن أن يسمى قافية مزدوجة وأبو العلاء المعرى - كما هو معلوم - هو فارس هذا الميدان ، وكلمات العربية بهذه الكثرة وقاموسها بهذه الضخامة غير العادية بسبب الطبيعة الانفتاحية القوية الواسعة لهذه اللغة على غيرها من اللغات ، فالقرشيون أصحاب لهجتها الأساسية كانوا يضمون إليها كل ما يروق لهم من اللهجات الأخرى فى الجزيرة العربية ، وابن فارس فى المزهر يذكر ذلك : " فقد كانت قريش مع فصاحتها وحسن لغاتها ورقة السنتها إذا أتتهم وفود العرب تخيروا من كلامهم وأشعارهم أحسن لغاتهم وأصفى كلامهم . وهذا بروكلمان يرى أن اللهجة القرشية " التهمت " على حد تعبيره فى كتابه فقه اللغات السامية اللهجات الأخرى فى الجزيرة ، والحق أن العربية نفسها تشهد بهذا الطابع الانفتاحى الواسع دون حاجة إلى تاكيد خارجى على ذلك ، ومعروف جيدا أن العربية قد أخذت الكثير من لغات الشعوب الأخرى من فرس وأحباش وروم ، لقد انتقت أجمل ما فى كلامهم وضمته إليها ، بل أنك لتطالع كتاب قواعد اللغة المصرية فى عصرها الذهبى لعبد المحسن بكير فترى الكثير من ظواهر اللغة المصرية القديمة فى العربية هذا فضلا عن العديد من الحروف الهجائية التى أخذتها العربية من هذه اللغة القديمة الأم ، صحيح أن لغات العالم فى مرحلة

الكلمة التالية لمرحلة الرسم ليست بمعزل عن بعضها البعض لكن قدرة العربية على التفاعل مع غيرها من اللغات قدرة واسعة حقا ولعل ذلك هو السبب فيما حققته العربية من انتشار واسع فى مرحلة الحضارة الوسطى وهى نفسها مرحلة الكلمة التى هى الإنجاز الرئيسى لهذه المرحلة بحق ، وما هو بلاشير فى " تاريخ الأدب العربى " يرى أن الصفة الغالبة الخارقة للعادة على اللهجة الشعرية القديمة عند العرب سواء أكان مصدرها اللهجة المحلية أم التركيب الصناعى هى أن اللهجة شائعة ومسموعة ليس فى المنطقة العربية المحدودة فحسب بل فى سوريا وفلسطين وبلاط الغسانيين فى جلق ، وبلاط اللخميين فى الحيره .

وهكذا يجد الشاعر العربى فى عمله الفنى فيضا هائلا من القوافى لا يجد مثله شاعر فى لغة أخرى ولهذا تحققت للشعر العربى تلك الحركة الدورية التوافقية بأعدادها الكبيرة فى القصيدة الواحدة .

ونستطيع أن نميز ثلاث مراحل رئيسية فى تاريخ القافية العربية على مدى ألف وسبعمائة عام هى تقريبا كل تاريخ الشعر العربى ، أما المرحلة الأولى فهى مرحلة المطولات فى العصر الجاهلى والثانية هى ظاهرة القافية المزدوجة المعروفة بلزوم مالا يلزم عند أبى العلاء المعرى فى القرن الخامس الهجرى ، والثالثة هى مرحلة المطولات الثانية التى بلغت فيه القصيدة عدة مئات من الأبيات عند شوقى فى العصر الحديث بعد أن كانت عدة عشرات فى العصر الجاهلى والشئ الملفت للنظر فى هذا التاريخ هو أن سبعة قرون تقريبا استغرقتها القصيدة العربية بين مرحلة المطولات الجاهلية والقافية المزدوجة فى القرن الخامس الهجرى ثم تمر ثمانية قرون أو أقل حتى نصل إلى مرحلة المطولات الثانية عند شوقى فالمسافة الزمنية بين المرحلتين متقاربة .

وواضح أن إطلاق اسم المطولات فى العصر الجاهلى على القصائد التى أنشأها كبار شعراء هذا العصر يدل على أنها كانت ظاهرة جديدة آنذاك تمثلت فى هذه القصائد

السبع أو العشر التى كرمت بتعليقها فى أهم وأقدس مكان وهو الكعبة المشرفة ، وبالفعل فهذه القصائد هى أطول ما عرف فى العصر الجاهلى ، والقصيدتان اللتان تتجاوزان المائة بيت بقليل هى قصيدة عمرو بن كلثوم " ألاهبى بصحنك " (١٠٣ بيتا) ، وقصيدة طرفة " لخولة اطلال " (١٠١ بيتا) ، بينما تبلغ قصيدة لبيد " عفت الديار " ٨٨ بيتا ، وقصيدة امرئ القيس " قفا نبك " ٨١ بيتا ، والحارث ابن حلزة " أذنتنا ببينها اسماء " (٨٢ بيتا) بينما تبلغ قصيدة عنترة " هل غادر الشعراء " ٧٣ بيتا وقصيدة زهير " أمن أم أوفى " ٦٢ بيتا .

وربما بلغت بعض قصائد العصر الجاهلى الأخرى ما يزيد على الخمسين بيتا مثل قصيدة بشر ابن أبى حازم " الاهان الخليط " (٥٦ بيتا) وتقل غيرها من القصائد عن هذا العدد وهكذا يمكننا اعتبار وصول أبيات المعلقات إلى أعدادها سالفة الذكر حدثا فنيا له أهميته الكبرى وتتتابع القرون حتى نصل إلى أول حدث فنى بارز له أهميته فى مجال القافية هو لزوميات أبى العلاء فى القرن الخامس ، وأبو العلاء يذكر فى تقديمه لهذا العمل الذى يقع فى جزأين أنه قد تكلف فى هذا التأليف ثلاث كلف أولها انتظامه لحروف المعجم عن آخرها ، والثانية التزامه بأن يأتى الروى فيه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك ، والثالثه التزامه مع كل روى شيئا لا يلزم من ياء أو تاء أو غيرهما من الحروف . والالتزام الثالث هو ما يهمنا حقا فأنت ترى عنده فى القصيدة الواحدة مقارب وتجارب ومآرب ومحارب ملتزما الراء مع الباء ، وترى خوادى وهوادى وعوادى وشوادى وبوادى ملتزما فيها الدال الممدودة بالكسر مع الواو الممدودة بالألف قبلها ، وإذن فهو يلزم نفسه قافية مضاعفة أو رويين بدلا من روى واحد وهو التزام لم يأخذ به فى هذا الكم من القصائد شاعر قبله ولا بعده ، وهذا ترف نغمى بل إسراف فى الترف النغمى له دلالته على ما تتمتع به العربية من وفرة لفظية كبيرة .

لقد ضيق أبو العلاء على نفسه بهذه القافية المزدوجة مجال الاختيار ، ومع هذا فهو ينظم عشرات الأبيات بل إنه ليصل إلى ما يقرب المائة بيت فى قصيدة يلتزم فيها الدال الممدودة بالألف مع التاء الممدودة بالضم مطلعها :

سحائب مبرقات مرعدات لهجة كل حى موعدات

وفى قصيدة أخرى يلزم فيها الميم مع الهمزة تبلغ أبياتها أربعين بيتا منها قوله :

فقدت فى أيامك العلماء وادلهمت عليهم الظلماء

وتعشى دهماءنا الغى ، لما عطلت من وضوحها الدهماء

للمليك المذكرات عبيد وكذاك المؤنثات إماء

ومع هذا القيد الموسيقى الإضافى فى اللزوميات فقد استطاع الشاعر أن يحمل قصائده الكثير من الفكر الفلسفى العميق والدقيق ، وكأنما أراد بعمله هذا أن يحقق المعادلة الصعبة التى هى جوهر الفن الشعرى بين الفكر والنغم بل أراد أن يصل بهذه الصعوبة إلى ذروتها فى الجانبين معا ، وأن يحكم الدائرة الدلالية فى البيت ممثلة فى ذلك الالتفاف من آخر البيت إلى أوله فى مثل قوله :

نامت دعاة الدولتين فضاعتا وهى المنية لا تخيب دعاتها

جمعت جسوم من غرائز أربع وتفرقت من بعد مجتمعاتها

وكأن تسبيحًا هديل حمامة فى مجد ربك ألفت سجعاتك

فنحن هنا لسنا أمام زينة لفظية تافهة وإنما نحن أمام حركة توافقية للفكر والنغم معا يذكر فيه الشاعر المنية التى لا تخيب دعاتها أو يتحرك بهذا المعنى نحو القافية بينما هو يتحرك فى نفس الآن نحو دعاة الدولتين ونومهم الذى أضاعهما مقارنا بين الدعاة هنا والدعاة هناك ، وجاعلا القدر المحتوم متمثلا فى هذا السبب وهذه النتيجة بين الدعاة فى الحالين .

وفى البيت التالى يتحرك الشاعر نحو القافية فى تفرق ما اجتمع من هذه الغرائز الأربع التى آمن بها الفكر الفلسفى القديم عناصر آساسية تتكون منها الأجسام وهو فى نفس الوقت يتحرك نحو أول البيت فى هذه الأجسام التى تكونت واجتمعت لها مقومات الحياة من هذه الغرائز الأربع من التراب والهواء والماء والنار فهى تجتمع فى هذه الجسوم لتفترق بعد اجتماعها فى دورة الكون الأزلية .

وها هى السجعات التى ألفت فى مجد الله تعالى والتى وصل اليها الشاعر فى رحلته نحو القافية فى البيت الثالث ترتد عائدة إلى هديل الحمامة الذى يسمع فيه تسبيحها بحمده ! أية معان دقيقة جليلة عميقة يتحرك بها فكر الشاعر هذه الحركة التوافقية الرائعة التى تتجاوب هذا التجاوب العميق مع الحركة التوافقية التى هى جوهر الحركة فى هذا الكون العظيم ؟ أيمكن أن يقال هنا إن هذه القافية المزدوجة قد حدت من فكر الشاعر وقيدته وأجبرته على أن يسلك من المعنى سبيلا لم يرده ؟ !

وهيا بنا نمضى إلى المعلم الثالث البارز فى تاريخ القافية العربية الموحدة عند أحمد شوقى - أمير الشعر- لنرى عدد الأبيات فى القصيدة الواحدة يقترب من الثلثمائة بيت ، فهمزيته " همت الفلك " تبلغ ٢٧٤ بيتا وبائيته " بسيفك يعلو الحق " تبلغ ٢٧٠ بيتا وهما أطول قصائد شوقى ، بينما نُقرب نهج البردة من المائتين (١٩٠ بيتا) ، ومع هذا النفس الطويل يظل نسج شوقى للبيت على رونقه وقوته المعهودة دائما ، وإنك لترى روعة اكتمال الحركة الدائرية الدلالية فى فن شوقى الرائع فى مثل قوله فى بائيته الكبرى " بسيفك يعلو الحق " :

ملكت سبيليهم ففى الشرق مضرب	لجيشك ممدود وفى الغرب مضرب
ثمانون ألفا أسد غاب ضراغما	لها مخلب فيهم وللموت مخلب
إذا حلمت فالشر وسنان حالم	وإن غضبت فالشر يقظان مغضب

وتصبح تلقاهم وتمسى تصدهم وتظهر فى جد القتال وتلعب

فها هى أواخر الأبيات ترتد معانقه أوائلها بين الغرب والشرق ، والمخلب والأسد ، والغضب والحلم والشمس والضحى ، وتأتى إلى البيت الأخير ليتقابل الصباح والمساء فى أساسه والجد واللعب فى بنائه ، وتتعانق الحركة فى آخره مع الزمان فى أوله ، وتلوح لنا براعة الفن اللطيف عند شوقى فى مقابلته بين " تلعب " وبين تظهر فى جد القتال ، فقد قابل هنا بين الجد واللعب بسلاسة تعبيرية رائعة ، ذلك أن الوزن لا يسمح هنا بإيراد كلمة تجد فى مقابل تلعب فليكن ذلك " الظهور " فى جد القتال حلا لذلك ، وهذا مثل بسيط ولكنه هام لتصرف الشاعر القدير فى لغته ، ولمعادلته الموفقة بين عنصرى الفكر والنغم محافظا على الجمال والسلاسة والعذوبة دون إهدار لاحد العنصرين الرئيسيين فى فن الشعر لحساب العنصر الآخر ، ومحققا الحركة التوافقية المحكمة التى نلمسها لمسا فى هذه الأبيات بين أواخرها وأوائلها .

ولنتأمل المزيد من هذه الحركة التوافقية التى يحققها الوصول المحكم الدقيق إلى القافية فى هذه الأبيات من نفس القصيدة السابقة :

تلوح لهم من كل أفق وتعتلى وتطلع فيهم من مكان وتغرب

وتقدم إقدام الليوث وتنثنى وتدبر علما يالوغى وتعقب

وتملك أطراف الشعاب وتلتقى وتأخذ عفوا كل عال وتغصب

وتغشى أبيات المعاقل والذرا فثيبهن البكر والبكر ثيب

فالحركة الدلالية تأخذ شكلها التوافقى فى رحلة الشاعر نحو آخر البيت بينما عينه دائما على أوله ملائما بين الطلوع والغروب وهذا " الأفق " الذى تلوح فيه سرايا الجيش ، وبين الإدبار والتعقيب وهذا الإقدام والانثناء فيما سبق من البيت ، وبين

الأخذ والغصب وهذا التملك لأطراف الشعاب ، وأخيرا بين الثيب والبكر وهذا " الغشيان " لأبيات المعاقل فى اول البيت الأخير فى هذه المجموعة ...

إنها حركة دلالية دائرية فاتنة إلى أبعد حد ، وأروع ما فيها هو أنها هى نفسها الحركة الأساسية الوحيدة فى كل حى وكل شئ فى هذا الكون !

التخلى عن القافية الموحدة :

حدث ذلك فى طورين من أطوار الأدب العربى القديم والحديث وكلاهما كان بتأثير الاتصال المباشر بأوربا ، ففن الموشحات الذى لا تلتزم فيه القافية الموحدة نشأت فى الأندلس أو هذا الجزء من اوربا الذى عاش العرب فيه ثمانية قرون من الزمان ، وما يعرف بحركة الشعر الحديث إنما نشأت بعد الاتصال الوثيق بأوربا فى العصر الحديث ، ومعلوم أن اللغات الأوربية ليس لها قاموس فى ضخامة القاموس العربى ، وبالتالى فإن عدد الكلمات ذات الصوت الأخير المتجانس فيها قليل .

ومع هذا نشأت فى اوربا حركات تهاجم القافية فى الشعر وتدعو إلى نبذها ، وكل الهجوم الذى تعرضت له القافية فى الشعر العربى فى العصر الحديث يمكنك رؤية مصدره فى الكتابات الانجليزية والفرنسية فى هذا الموضوع ويعد فنيلون أول من أثار مشكلة القافية عام ١٧١٦ فى رسالته إلى الاكاديمية الفرنسية ذلك أن الشعر فى تصوره يخسر بالقافية اكثر مما يربح ، إنه يفقد كثيرا من التنوع والسيولة والتناغم ، والقافية غالبا ما تجبر الشاعر على الإطالة والإبطاء فى قصيدته ، وهو ينطلق بعيداً فى التفتيش عنها ، والشعراء عنده يهتمون بالقوافى الفنية اكثر من اهتمامهم بجوهر الفكرة وعمق العاطفة والوضوح فى الكلمات والتراكيب الطبيعية وجزالة التعبير [١]

---

(١) فيليب ڤان تيجم : المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا ؛ ؛

ومع كل هذا لم يقترح فنيلون التخلى عن القافية تماما بل اقترح تطويعها لأنه " بدون القافية يضمحل شعرنا " فى رأيه ! !

وكل ما نراه عن التكرار الممل للقافية عند نقادنا نراه يعود إلى هجوم الأب بونس فى فرنسا على القافية ، فهذا التكرار الملح للأوزان ذاتها وللقوافى ذاتها هو مدعاة للضجر عنده ، والقافية ليست تقليدا لاى جمال مكنون فى الطبيعة ، وأصلها يعود إلى بربرية جدودنا كالإقطاعات والمبارزات (١)

وأنا اريد أن اقف بالذات عند هذا القول : إن القافية ليست تقليدا لاى جمال مكنون فى الطبيعة لأشير إلى ما ذكرته آنفا من أن القافية تحقق فى اللغة الإنسانية الشاعرة حركة الكون كله تلك الحركة الذاهبة الراجعة عبر شقين متساويين من الايقاعات إلى نفس النقطة النغمية أو إلى نقطة الأصل التى تمثلها القافية فى الشعر ، فالكلام ومعه الفكر الإنسانى يتحرك فى الشعر مع القافية نفس الحركة الكونية الدائرية الخالدة ، وإذا كان هناك ملال أو ضجر فى تكرار الحركة فإنه يجب أن يكون ملالا أو ضجرا من الحركة الجوهرية فى الكون كله !

أما فيما يختص بما ذهب إليه فنيلون من أن القافية والبحث عنها يأتى على حساب جوهر الفكرة وعمق العاطفة والوضوح والتراكيب الطبيعية فان المتأمل للنماذج الشعرية العالية الخالدة يرى عكس ذلك تماما بل إن عمل الشاعر - المتمثل فى معادلة الفكر والنغم - كثيرا ما يجعله يصل إلى أفكار وتراكيب رائعة ما كانت تخطر له على بال لو لم يقدح فكره فى تحقيق هذه المعادلة الصعبة التى ليس لها هدف فى النهاية إلا تحقيق حركة الكون الجوهرية فى الكلام الإنسانى . وهى معادلة الفكر والنغم .

---

(١) المرجع السابق .

القسم التطبيقى

رؤية الحركة التوافقية فى نماذج من الشعر العربى فى عصور مختلفة

كعبة الحسن

لابى نواس

لعل هذه المقطوعة التى اختار لها محقق ديوان أبى نواس عنوان كعبة الحب من أغنى المقطوعات بالحركة التوافقية الدلالية ، وأهم ما فى أسلوب أبى نواس هذه العفوية المرتكزة على اقتدار فنى كبير ، وأبو نواس شاعر متمكن من فنه يعبر عن نفسه بحرية وصدق وحرارة وجرأة ولهذا تحس أن الشعر يتدفق من قلمه تدفق الماء من نبع ثر :

فديتك ليس لى عنك انصراف	ولالى فى الهوى منك انتصاف
وصالك عندى الشهد المصفى	وهجرك عندىَ السم الزعاف
وقائلة متى عنها تسلى	فقلت لها إذا شاب الغداف
أطوف بقصركم فى كل يوم	كأن لقصركم خلق الطواف
ولولا حبكم للزمت بيتى	ففى بيتى لىَ الراح السلاف
أنا العبد المقر بكل ذنب	وليس عليك من عبد خلاف

هذه المقطوعة هى احدى المقطوعات العديدة التى نظمها الشاعر معبرا عن عذابه الأليم فى حب جنان ، هذه الجارية التى قطعت صلتها به بعد أن شهر بها فى شعره ، ونرى بوضوح كيف تنعطف الدلالات فى الشطور اليسرى نحو الشطور اليمنى فليس له انصراف عن المحبوبة وليس له فى نفس الوقت انتصاف منها ، وهجرها هو السم الزعاف فى مقابل وصلها وهو الشهد المصفى ، وقول الشاعر فى البيت الثالث ينعطف ردا على قول القائلة بين الاستحالة عنده والإمكان عندها ، والطواف فى البيت الرابع ينعطف مرتدا إلى الطواف اليومى للشاعر بالقصر .

وينعطف ما فى بيت الشاعر من راحه وراح سلاف مبررا لزوم هذا البيت لولا هذا الحب الذى يعذبه هذا العذاب ، وينعطف نفى المخالفة من هذا العبد من عبيد الهوى مؤكدا اقراره بطول الرق ودوام الطاعة للمحبوب فأنت ترى الحركة الدلالية فى هذه

الأبيات تأخذ هذ الشكل التوافقى الفاتن الذى يجعل رحلة الشاعر نحو آخر البيت رحلة فى نفس الوقت نحو أوله ، وهذه هى طبيعة الحركة التوافقية البسيطة والساحرة فى الكون كله عبر الشقين المتقابلين فى هذه الحركة .

سينية البحترى

إن عدد النبضات فى كل شطر من شطور بحر الخفيف هى اثنتا عشرة نبضة بالتمام ، والنبضة هى كل حركة قصيرة أو طويلة والحركات القصيرة هى تلك النغمات الثلاث التى يتحرك الحرف العربى وفقا لها فتحا وضمًا وخفضا ، والطويلة هى مد الحرف بالنغمات المكبرة من ألف وواو وياء أو هى انتهاء هذا الحرف بالسكون .

وفى هذا البحر غالبا ما يتصل الكلام بين شطريه حتى يصل الشاعر إلى قافيته ويكون البيت كله جملة واحدة :

وكأن الجرماز من عدم الأنـ س وإخلاله بنية رمس

وأرى أن البيت الذى يشكل جملة واحدة هو أهم مظهر للحركة التوافقية لأن الجملة المفيدة مكونة من ركنين أساسين كما هو معلوم شأنها فى ذلك شأن جميع الاشياء والأحياء فى هذا الكون من الذرة إلى الخلية الحية إلى تجمعاتهما الكبرى فى هذا الوجود .

وهذا التركيب الثنائى كما تعلم هو تركيب الحركة الدائرية التى تقوم عليها هندسة الكون ، فنحن فى سينيه البحترى الشهيرة مع نبضات إيقاعية تنقسم إلى قسمين متساويين تماما ينتهيان بنبضة مميزة هى السين المكسورة ، وأنا مشوق كل الشوق لدرس الحركة الدلالية عبر هذه النبضات فى هذه القصيدة التى نالت كل هذه الشهرة وهذه المكانة عبر القرون .. أريد أن اختبر انبثاق الحركة التوافقية الدلالية من الحركة التوافقية الموسيقية التى تحمل ألفاظها جزئيات هذه الدلالة وتتحرك بها وصولا إلى مستقرها الموسيقى فى القافية ، وأنا على ثقة من أننا ندرس الشعر العربى بهذه الكيفية درسا نابعا من طبيعته المنسجمة كل الانسجام مع التركيب الهندسى والحركى لهذا الكون النظيم العظيم !

صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جدا كل جبس

وتماسكت حين زعزعني الدهـ   را لتماسا منه لتعسى ونكسى

فى البيت الأول يعود الشاعر من الشطر الأيسر نحو الشطر الأيمن مفسرا هذه الصيانة للنفس من الدنس بالترفع عن عطاء اللئيم ، وأحسبك معى فى أن الشطر الأيمن من هذا البيت يمتلك خاصة رائعة بتكراره كلمة نفس،إنه تكرار لا يحمل فقط معنى الاعتزاز بالنفس ولكن فيه كذلك روعة انعطاف النفس فى آخر هذا الشطر إلى سابقتها ، والشاعر هنا يفاجئنا باعادة قوله نفسى بدلا من استخدام الضمير فى الحالات العادية ، ويالها من مفاجأة سارة لأنها تحقق دورة صغيرة داخل هذا الشطر بهذا الانعطاف من النفس إلى النفس ، والنشوة التى يبعثها مثل هذا التركيب لهذا الشطر هى نشوة تأتى من تحقق جوهر الحركة الكونية الذاهبة الراجعة فى كلامنا ! والحق أن روعة التركيب فى الشطر الأيمن من البيت الأول تجعل تركيب الشطر الأيسر يبدو متواضعا بعض الشئ ولكن يكفى أن ينعطف نحو نظيره على الأساس التفسيرى الذى ذكرنا . وفى البيت التالى نستطيع أن نضع شرطة مائلة تفصل بين قول الشاعر : وتماسكت حين زعز عنى الدهر ، وبين بقية البيت ، وفى الجملة الأولى التى يمتد حرف واحد منها فقط داخل المجال الموسيقى للشطر الأيسر .. فى هذه الجملة نرى الإنسان والدهر،الإنسان المتماسك والدهر الذى يزعزع كيانه ، ويتحرك الشاعر نحو مستقره النغمى فى البيت مظهرا " سبب " هذه الزعزعة وهو رغبة الزمان فى تعس شاعرنا ونكسه ! وهكذا تنعطف الجملة الثانية نحو الجملة الأولى على هذا الأساس السببى ، لكن هذا ليس هو كل شئ لأن إضفاء الصفة البشرية على الدهر تجعل العودة فى الجملة الثانية ليس فقط إلى الجملة الأولى وانما تجعلها عودة إلى هذا الأصل من أصول الفكر فى بدايته حيث كان يؤنسن كل شئ أو يجعله شبيها له حتى يمكنه أن يتعامل معه فى هذه المرحلة من تاريخ البشرية .. إنها عودة إلى الفكر فى فطرته وطفولته الجميلة ، وهنا نرى العودتين معا الصغرى والكبرى فى الجملة الثانية

على مستوى البيت الواحد ومستوى الفن الشعرى كله .

بلغ من صبابة العيش عندى طففتها الأيام تطفيف بخس

وبعيد ما بين وارد رفه علل شربه ووارد خمس

فى البيت الأول تنعطف الحركة فى الشطر الأيسر نحو ؛ الشئ " فى الشطر الأيمن أو ينعطف الفعل على الاسم أو التطفيف البخس للأيام على هذه البلغ من صبابة العيش .

وفى البيت التالى تنعطف القلة نحو الكثرة بين وارد الخمس ووارد الرفه أو بين هاتين الصورتين المتعاكستين من الورود حيث أراد الشاعر أن يبيِّن سوء حاله بمقارنة نفسه بغيره

وكأن الزمان أصبح محمو لا هواه مع الأخس الأخس

واشترائى العراق خطة غبنٍ بعد بيعى الشآم بيعة وكس

فى البيت الأول يقيم الشاعر العلاقة مرة أخرى بين الزمان والإنسان والزمان هنا أيضا إنسان له ما للناس من هوى وميل أما الإنسان هنا فهو الأخس فالأكثر خسة ، وهذا البيت يتكون من جملة واحدة لا من جملتين ولذلك فإن آخره هو الاتمام الطبيعى لأوله كما هو الحال فى الجملة الواحدة التى ينعطف فيها المسند إلى المسند إليه .

وفى البيت التالى تشهد وضوح الحركة التوافقية للدلالة مع هذا التقابل بين البيع والشراء ، والشآم والعراق ، وبيعة الوكس وخطة الغبن :

لا تزرنى مزاولا لاختبارى عند هذى البلوى فتنكر مسى

وقديما عهدتنى ذا هنات آبيات على الدنيات شمس

ولقد رابنى نبو ابن عمى بعد لين من جانبيه وأنس

وإذا ما جفيت كنت حريا أن أرى غير مصبح حيث أمسى

إننا لا نكاد نحس أن الشاعر يتحرك بدلالاته تلك الحركة التوافقية الذاهبة الراجعة المرتبطة بالتركيب الموسيقى للقصيدة ذات القافية الموحدة بل يبدو لنا أن يتحرك فى خط مستقيم لأنه يروى لنا حكايته بكل هذه البساطة والعفوية ومع هذا فهل يمكنه أن يفر من أن يكون لدلالاته نفس الاتجاه التوافقى للتركيب النغمى لبيت الشعر العربى ؟ إن البيت الأول مكون من تلك الجملة الواحدة التى يتعلق ركنها الثانى بركنها الأول بين إنكار المس ، وهذه الزيارة المستكشفة لحال الشاعر المبتلى .. أن المس هنا هو الحال الحقيقية له تلك التى يريد أن يثبتها لمن يهمه أمره،ولهذا فالبيت انعطاف من المعلوم فى آخره إلى المجهول فى أوله . وفى البيت التالى يعطى الشاعر لهذا المعلوم فى البيت السابق بعداً زمنيا هو خبرة صاحبه به قديما ويتحرك الشاعر من أواخر الشطر الأيمن فى قوله : " ذاهنات " مفسرا هذه الخبرة القديمة بتأبـية على الدنايا ويصل إلى قافيته شمس عبر هذا التفسير الذى يجعل حركته نحو أخر البيت حركة نحو أوله أيضا حيث يلتحم هذا التفسير بالخبرة القديمة التحاما قويا .

أما البيت الثالث فترى فيه بوضوح انعطاف الدلالة من آخره نحو أوله بين هذا اللين وهذا الانس اللذان يتلوان هذا النبو والجفاء من جانب ابن عم الشاعر وفى البيت الأخير من هذه المجموعة ترى جملة واحدة من الشرط وجوابه :

وإذا ما جفيت ، كنت حريا أن أرى غير مصبح حيث أمسى

وها هو الشاعر يقدم انتقاله السريع .. ردا على الجفاء - فى صورة تتيح له هذا الوصول الموفق الأنيق إلى القافية .. إنه لن يصبح عندئذ حيث يمسى ، وهنا يتعلق المساء فى آخر البيت بالجفاء فى أوله - لأن المعنى يشير إلى وقوع الجفاء فى المساء - وتتحقق بذلك دورة الدلالة بكفاءة تامة فى هذا البيت البديع .

حضرت رحلى الهموم فوجهـ ت إلى أبيض المدائن عنسى
أتسلى عن الحظوظ ، وآسى لمحل من آل ساسان درس

وها هى العنس التى وجهها الشاعر إلى أبيض المدائن ترتد إلى الرحل التى حضرتها الهموم ارتداء النتيجة إلى السبب ، وها هو الأسى للمحل الساسانى الدارس يتعطف نحو هذا التسلى عن حظوظ الناس فى هذه الدنيا ومنها حظ الشاعر فيها ، وهو انعطاف من حالة خاصة هى ما أصاب الساسانيين إلى الحالة العامة فى الحياة ، وها هى الحركة الذاهبة الراجعة للتركيب النغمى لبيت الشعر تنعكس بوضوح على حركة المعنى التى تتخذ نفس خطها .

ذكرتنيهم الخطوب التوالى ولقد تذكر الخطوب وتنسى
وهم خافضون فى ظل عال مشرف يحسر العيون ويخسى
مغلق بابه على جبل القبـ ق إلى دارتى خلاط ومكس
حلل لم تكن كأطلال سعدى فى قفار من البسابس ملس
ومساع لولا المحاباة منى لم تطقها مسعاة عنس وعبس

وأى شاعر يكتب الشطر الذى كتبه البحترى " ذكرتنيهم الخطوب التوالى " سيتعرض لإغراء شديد بأن تكون قافيته هى القافية التى وصل إليها فى البيت الأول من هذه المجموعة وهى ينسى ، وهكذا جاء شطره المقابل :

" ولقد تذكر الخطوب وتنسى " مرتدا مع الحركة النغمية إلى الشطر الأيمن ، لكن شاعرنا قال فى هذا الشطر الأيمن أن الخطوب المتواليه قد ذكرته بالساسانيين فما موضع النسيان هنا إذن ؟ لقد جعل الشاعر الأمر متراوحا بين الذكر والنسيان ، ولكن ذلك يجعل الكلام غير محكم إحكاما تاما ووفقا لموضوع هذا الكتاب إنه يجعل الدائرة الدلالية غير محكمة لأنه لا مجال لانعطاف النسيان نحو أول البيت لأن التذكر

وليس النسيان هو محور المعنى فى البيت بل إن هذا النسيان يضعف المعنى.

ودعنا نقارن بين هذا البيت عند البحترى وبين مطلع سينية شوقى :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

لاشك أنك ترى أن الدائرة الدلالية فى بيت شوقى فى غاية الدقة والإحكام لأن طلبه لذكر الصبا وأيام الأنس يأتى علاجا لهذا النسيان الذى يسببه اختلاف النهار والليل حيث ينعطف المعنى من آخر البيت إلى أوله انعطافا مستندا إلى تبرير محكم خلافا لما هو عليه الحال عند البحترى ، ولعلك توافقنى على أن فكرة الدائرة الدلالية أو الحركة التوافقية للدلالة فى بيت الشعر العربى تقدم لنا أساسا جيدا للتحليل النقدى الدقيق للبيت قائم على طبيعته التى هى نفس طبيعة الحركة فى الكون .

وهم خافضون فى ظل عال مشرف يحسر العيون ويخسى

إن تحقيق المتطلب النغمى للقافية وهو ما اتفقنا على أنه عمل دائرى من الوجهة الرياضية البحتة بفعل انقسام البيت إلى شطرين متقابلين لا يزال يجعل المعنى يتحرك بنفس النمط الدائرى حيث تظل عين الشاعر وهو فى طريقه نحو نهاية البيت مركزة على أوله أو ما سبق منه وهل هناك اكثر من استغلال الشاعر للتورية فى كلمة الخفض ليقيم بينها وبين كلمة عال - فى آخر الشطر الأيمن - هذا التلاؤم اللطيف بينما يكون أثر هذا القصر على العيون التى يحسرها ويخسيها حاملا تبريره فيما سبق من علوه وضخامته وفخامته ، فالوصول إلى المستقر النغمى فى هذا البيت يجعل الحركة التوافقية شاملة للمعنى مع الحركة الراجعة باستمرار لفكر الشاعر .

وفى البيت التالى يرتد المكان إلى المكان .. ترتد دارتا خلاط ومكس فى الشطر الأيسر إلى جبل القبق فى الشطر الأيمن ، وفى البيت التالى ترتد القفار الملس من هذه البسابس إلى أطلال سعدى ، وفى البيت الخامس والأخير فى هذه المجموعة ترتد

الحركة إلى الحركة من مسعاة عنس وعبس إلى مساعى الشاعر نفسه ، كل ذلك فى إطار التوافق والانسجام بين هذه الثنائيات الدلالية داخل كل بيت .

نقل الدهر عهدهن من الجد   ة حتى غدون أنضاء لبس

فكان الجرماز من عدم الانـــــــس وإخلاله بنية رمس

لو تراه علمت أن الليالى   جعلت فيه مأتما بعد عرس

وهو ينبيك عن عجائب قوم   لا يشاب البيان فيهم بلبس

فهذه أنضاء اللبس فى الشطر الأيسر من البيت الأول ترتد عائدة إلى هذا النقل من حال جدة الثياب فى الشطر الأيمن ، وهذه بنية الرمس تعود متلائمة مع انعدام الانس فى القصر وهذا الإخلاء من صور الحياة فيه ، وهذا المأتم الذى حل محل العرس يرتد عائدا إلى هذه الليالى فى الشطر الأيمن التى لو اختار الشاعر غيرها فى هذا الموضع لاختلت الحركة الدلالية الراجعة فى البيت اختلالا كبيرا لما بين المأتم والعرس من علاقة وثيقة بالليالى ، ولنفرض أن الشاعر اختار كلمة أخرى تشغل الفراغ النغمى نفسه لليالى وتؤدى نفس المعنى تقريبا :

لو تراه علمت أن الرزايا   جعلت فيه مأتما بعد عرس

إن العلاقة بين تحول العرس إلى مأتم وبين الرزايا علاقة واضحة ، والحركة الدائرية الدلالية تتحقق بها فعلا فى البيت ولكن شتان بينها وبين علاقتهما بالليالى ، والفرق بين العلاقتين محسوب تماما ، فالرزايا تختص فقط بتحول العرس إلى مأتم بينما تتلاءم كلمة الليالى مع كل من العرس والمأتم من ناحية ، ومن ناحية أخرى تتلاءم مع تحول العرس إلى مأتم ومعنى هذا أن كلمة الليالى تحمل قدرا أكبر من التلاؤم مع الشطر الأيسر ومن أجل هذا تتحقق الحركة الدائرية للدلالة بشكل أكبر واعمق مما تتحقق به مع الرزايا ، وهنا يأتى الحس الدقيق للشاعر فى اختيار

الكلمة الأكثر مناسبة وإيحاء فى تحقيق دورة الدلالة .

ونأتى إلى البيت الأخير فى هذه المجموعة

وهو ينبيك عن عجائب قوم   لا يشاب البيان فيهم بلبس

وواضح كل الوضوح هذا البيان الذى لا يشاب يلبس وهو ينعطف نحو الإنباء بعجائب القوم .

والآن هيا بنا نتأمل الأبيات الرائعة التالية لصورة من صور هذا القصر الملكى الفارسى :

وإذا ما رأيت صورة أنطا   كية ارتعت بين روم وفرس

والمنايا موائل وانوشر   وان يزجى الصفوف تحت الدرفس

فى اخضرار من اللباس على أصـــــفر يختال فى صبيغة ورس

وعراك الرجال بين يديه   فى خفوت منهم وإغماض جرس

من مشيح يهوى بعامل رمح   ومليح من السنان بترس

تصف العين أنهم جد أحيا   ء لهم بينهم إشارة خرس

بغتلى فيهم ارتيابى حتى   تتقراهم يداى بلمس

فى البيت الأول يرتبط الارتياع فى آخره برؤية الصورة فى أوله ارتباط نتيجة بسبب والشاعر يجعل الرائى يرتاع بين الروم والفرس وكأنما هو يدخله المعركة بينهما ، ويجب أن نتذكر دائما أننا مع فكر البحترى الذى ليس فيه عمق كبير لكن ذلك لا ينفى مهارته فى الرسم .

وفى البيت التالى يرتبط إزجاء الصفوف تحت العلم والاستعداد للقتال فى اخره بهذه المنايا الموائل فى أوله ارتباط تلازم بين الاثنين . والشاعر يعتمد على مقابلة

الحركة فى آخر البيت بالسكون فى أوله : حركة الصفوف المزجاة فى مقابل المنايا الماثلة انتظارا لدورها حين ينشب القتال ، وكلاهما : المنايا والجنود يوحيان بالطاعة التى هى إحدى السمات الهامة فى القتال ، فالدورة الدلالية فى البيت تتحقق بشكل أفضل من سابقة لتعدد جوانب ارتباط آخره بأوله من تلازم بين القتال والموت ، وتماثل بين موقف الاستعداد من الجند والمنايا وأخيرا من تقابل بين حركة الجند والسكون المترقب للمنايا فى هذا الموقف الرهيب .

وتتم الحركة التوافقية الراجعة فى البيت الثالث على هذا الأساس اللونى البحث من اللون الأصفر الذى يربط الشاعر بينه وبين الورس الأصفر - إلى اللون الأخضر فى أوله .

وفى البيت الرابع يتقابل هذا الصمت فى الشطر الأيسر مع عراك الرجال فى الشطر الأيمن ، فترى العين العراك إلا أن الأذن لا تسمع ضجته العالية وشاعرنا الحريص على إحداث التناغم والتلاؤم الدلالى بين آخر البيت وأوله يجعل الصوت " مغمضا " فى قوله : إغماض جرس مما يؤكد لنا أن الشاعر العربى يتحرك نحو أخر البيت وعينه دائما على أوله مستخدما كل ما يمكنه من ألوان البلاغة لتحقيق الدورة الدلالية التى هى فى الواقع الوجه الآخر للدورة النغمية المحسوبة حسابا رياضيا دقيقا فى التركيب النغمى للبيت والقصيدة .

ويقابل الشاعر فى الشطر الأيسر من البيت الخامس بين هذا المليح من السنان بترس وهذا المشيح الهاوى بعامل الرمح أو صدره ، وبذلك تنعطف الحركة الدفاعية فى الشطر الأيسر نحو الحركة الهجومية فى الشطر الأيمن وهو انعطاف نحو أول البيت يؤكده الشاعر باستعماله مشيح فى أول الشطر الأيسر فى مقابل مليح فى أول الشطر الأيمن .

وفى البيت السادس يعود الشاعر مرة أخرى إلى رد السمع أو غيابه فى الشطر

الأيسر إلى البصر فى الشطر الأيمن :

تصف العين أنهم جد أحياء | لهم بينهم إشارة خرس

هكذا ينعطف غياب السمع فى آخر البيت نحو ما تراه العين فى أوله من حياة تجسدها روعة التصوير ، وإشارة الخرس هى أجمل تعليل شعرى لغياب الصوت عن الصورة الناطقة بالحياة .

يغتلى فيهم ارتيابى حتى | تتقراهم يداى بلمس

فاليقين فى آخر البيت فى مقابل الشك فى أوله ، وما يفضى إليه هذا اليقين من هدوء فى مقابل ثورة الشك ، وتتولد الدورة الدلالية فى البيت من علاقة اليقين بالشك تلك العلاقة التى تكشف لنا بالكيفية التى أوردها بها الشاعر ما فى الصورة التى رآها من قوة وروعة وامتلاء بالحياة وصدق فى الأداء .

قد سقانى ولم يصرد أبو الغو | ث على العسكرين شربة خلس

من مدام تظنها وهى نجم | ضوأ الليل أو مجاجة شمس

وترتد شربة الخلس فى آخر البيت الأول نحو هذه السقيا فى أوله ، بينما يحتاج البيت الثانى منا إلى وقفة لأن معناه كما هو واضح لا يستقيم على هذه الصورة ، وبالفعل جرت محاولة لاصلاحة على النحو التالى كما نرى فى ديوان البحترى :

من مدام تخالها ضوء نجم | نور الليل ، أو مجاجة شمس

أن مجاجة الشمس هنا تعبير مبتكر جميل مناسب تماما للمدام فى أول البيت أما ضوء النجم فتعبير عادى جدا لايرقى مطلقا إلى مجاجة الشمس ولا يفيده أبدا أن نضيف إليه أنه " نور الليل " هذه . ووفقا لمبدأ الحركة التوافقية المحكمة فقد رأيت تعديل هذا البيت على النحو التالى :

من مدام تبدو عصارة نجم فى سنا الكأس أو مجاجة شمس

ارأيت كيف ارتقت عصارة النجم إلى مستوى مجاجة الشمس من حيث تناغم وتواؤم كل منهما مع طبيعة المدام فى أول البيت ؟ وما رأيك فى ملء الفراغ النغمى بينهما بسنا الكأس ؛ الاتنعطف دلالتها انعطافا طبيعيا نحو المدام وقد تلاءمت مع عصارة النجم ومجاجة الشمس معا بينما لا تتلاءم قوله السابق : نور الليل إلامع النجم فقط ، دون أن يضيف إلى المعنى شيئا ذابال ؟ إذ ما معنى ضوء النجم الذى نور الليل أليس هذا فضولا قليل القيمة والجدوى فى رسم الصورة ؟

أن كل التناغمات الدلالية التى قدمناها والتى يحملها التعديل الذى اقترحناه لهذا البيت إنما يؤدى دورة الحركة الدلالية فى البيت اداء محكما جيدا قائما على تعدد أوجه العلاقات القائمة بين كلمات البيت والتى تجعل الحركة الدلالية للشاعر منسجمة مع حركته الموسيقية ذات الطابع التوافقى المنسجمة بدورها مع الحركة الأساسية فى الكون وهى الحركة الراجعة دائما نحو الأصل .

ولنمض الآن إلى البيتين التاليين :

وتراها إذا أجدت سرورا وارتياحا للشارب المتحسى

أفرغت فى الزجاج من كل قلب فهى محبوبة إلى كل نفس

والبيت الأول - كما نرى - جملة لا تتم إلا بالشطر الأيمن من البيت الثانى ، وبذلك يؤجل الشاعر ارتداد الدلالة فى البيت الاول إلى الشطر الأيمن من البيت الثانى حيث يرتد هذا الإفراغ فى زجاج القلب إلى المدام التى تجد السرور والارتياح لمتحسيها ، ونحن فى الحقيقة أمام معنى مبتكر بزجاج القلب الذى تفرغ فيه الخمر ، وهنا يبدو واضحا الانعطاف من زجاج أو كأس القلب نحو الشارب المتحسى فى البيت السابق حيث يتحقق نوع من الدورة الدلالية عبر البيتين ، إلا أن الشاعر وهو يتم

بيته الثانى بالشطر الأيسر يتحرك به حركة توافقية نحو الشطر الأيمن منه حين يجعل محبة الخمر نتيجة لهذا السبب الذى هو إفراغها فى كأس القلب ، وواضح أنه أورد المحبة فى الشطر الأيسر لتتلاءم مع القلب فى سابقه ، وهذه " كل نفس " تنعطف نحو كل قلب التى تسبقها فى آخر الشطر الأيمن . وهكذا نرى العمل على تحقيق الدورة الدلالية هو بالفعل جوهر التركيب الدقيق لبيت الشعر العربى .

وتوهمت أن كسرى أبرويـ ز معاطى، والبلبهذ أنسى

حلم مطبق على الشك عينى أم أمان غيرن ظنى وحدسى

هكذا يتوافق الأنس بالبلبهذ - مغنى كسرى - مع منادمة كسرى أبرويز فى وهم الشاعر ، ولعلك معى فى أن ارتداد الجمع من الأمانى فى الشطر الأيسر من البيت التالى إلى الحلم ليس من إحكام المقابلة بين الاثنين فى شئ ، وإذا نحن تفهمنا هذا الحلم الذى أطبق عينى الشاعر على الشك - وهو شك لم يكن الشاعر فى حاجة إلى الإشارة إليه ما دام قد ذكر أنه توهم ما توهم فى البيت السابق.إذا كان الأمر كذلك فيما يتعلق بهذا الحلم ، فكيف نفهم تغيير هذه الأمانى - بمنادمة كسرى وموانسة البلبهذ - لظنه وحدسه ؟ ، ما معنى هذا التغيير وماكنهه للظن والحدس عنه .. أن المعنى غامض تماما فى الشطر الأيسر من هذا البيت ومن هنا فإن توافق الأمانى مع الحلم - مع ما ذكرناه عنهما آنفا من مأخذ عطف الجمع على المفرد فى هذا الحال وتوافق الظن والحدس مع الشك السابق عليها يظل هذا التوافق ناقصا لأن دورة الحركة الدلالية إنما تتم بالوضوح وفى النور ولا تتم أبدا فى جو الغموض ونقص الفهم .. هذه هى طبيعة الدورة الدلالية . وجريا على ما تعودنا عليه من اقتراح التعديل على مثل هذا البيت وفقا لمنهج الحركة التوافقية أو الدورة الدلالية ، فأننى أتصور أن الشاعر كان يمكن أن يصوغ هذا البيت بشكل أفضل على النحو التالى :

حلم مطبق على الأمس جفنى قد تولت رؤاه فى إثر أمس

ألا ترى معى أن المعنى الذى يحمله الشطر الأيسر من البيت الآن افضل من ذلك التغيير الغامض الذى أحدثته الأمانى فى ظن الشاعر وحدسه حيث لا نعلم لهذا التغيير كنها ولا وجهة على الإطلاق ؟ وألا ترى معى أن إطباق الشاعر جفنه كان على الأمس حقا وليس على الشك الذى ذكره والذى لم يكن له أى مبرر ما دام قد أوضح لنا فى البيت السابق أنه توهم ما رآه توهما من كسرى والبلبهذ ؟

ولعلك توافقنى على أن دورة الدلالة قى تحققت فى البيت بهذه الرؤى التى تتناغم مع الحلم ، وهذا الأمس الحقيقى فى آخر البيت الذى يتقابل مع الأمس المتوهم ، ثم ألا ترى معى هذا التقابل بين تولى الأمس وذهابه ، وهذا الأمس الذى يود الشاعر الاحتفاظ به بإطباق جفنه عليه مع هذا الحلم الجميل .. أليست الحركة الدلالية التوافقية الآن اكثر خصوبة وغنى وإيحاء مع وضوح المعنى الذى لا يمكن لدورة الدلالة أن تتحقق بدونه على الأطلاق ؟

وكأن الإيوان من عجب الصنـ عة جوب فى جنب أرعن جلس

يتظنى من الكآبة ان يبـ دو ولعينى مصبح أو ممس

مزعجا بالفراق عن أنس إلف عز أو مرهقا بتطليق عرس

عكست حظه الليالى وبات الـ مشترى فيه وهو كوكب نحس

فهو يبدى تجلدا وعليه كلكل من كلا كل الدهر مرس

لا يزال التشبيه صورة من صور الحركة التوافقية للدلالة فى الشعر فهو شئ يرتد إلى شئ آخر عن طريق علاقة يراها الشاعر بينهما وهذه العلاقة هى ما يسميه البلاغيون وجه الشبه وهكذا ترتد صورة النحت فى الجبل العالى إلى الإيوان فى روعة الصنع وجلال البناء ، أما البيت الثانى فى هذه المجموعة فهو جملة غير تامة ولهذ

تنتفى منه الدورة الدلالية التى لابد أن تتكون من شيئين متقابلين ، والبيت الثالث هو إتمام هذه الجملة ، ولهذا فالحركة التوافقية تتجاوز شطرى البيت إلى البيتين بأكملهما هنا ، وهما ألم الفراق وإرهاق الطلاق يرتدان إلى تلك الكآبة التى يشهدها رائى الإيوان فى الصباح أو المساء ، فلا إشراق الشمس ولا غروبها يغير من جو الكآبة الذى يرين على القصر الفخم الذى تركه أهله وانحسر عنه ظل النعيم ، وواضح فى تركيب البيت الثالث نفسه اتجاه الدلالة من آخره نحو أوله على أساس التلاؤم بين صورة المرهق بتطليق العرس وصورة المزعج بفراق الإلف ، ويتجه الشاعر نحو قافية البيت الرابع فى هذه المجموعة بينما عينه على أوله إذ يجعل المشترى كوكبا من كواكب النحس مرتدا بهذه الصورة إلى عكس الليالى لحظ هذا القصر ، وها هو ثقل الدهر وكلكله عليه ينعطف راجعا إلى ما يبديه القصر من تجلد واحتمال ، وواضح ما أسبغه الشاعر على القصر من صفات بشرية يضيف إلى العودة الصغرى من آخر البيت إلى أوله تلك العودة الكبرى إلى الفكر الإنسانى فى مراحلة المبكرة التى كان يضفى فيها صفات البشر على الأشياء وهى إحدى السمات الأساسية فى فن الشعر .

لم يعبه أن بز منْ بسط الديـ   باج واستل من ستور الدمقس
مشمخر تعلو لـه شرفات   رفعت فى رؤوس رضوى وقدس
لابسات من البياض فما تبـ   صر منها إلا غلائل بـرس
ليس يدرى أصنع إنس لجن   سكنوه أم صنع جن لإنس
غير أنى أراه يشهد أن لم   يك بانيه فى الملوك بنكس

وسلاسة الحركة التوافقية الدلالية واضحة فى الأبيات الأربعة الأولى بين هذا الاستلال من ستور الدمقس ، وهذا الابتزاز من بسط الديباج ، وبين هذا الارتفاع فى رؤوس رضوى وقدس ، وهذه الشرفات العالية ، وبين هذه الغلالات البيض من

القطن وهذا الملبس الأبيض ، وبين صنع الجن للإنس وضع الإنس للجن . أما البيت الأخير فى هذه المجموعة فتتحرك فيه الدورة الدلالية حركة ضعيفة نسبيا بين مضمون الشهادة فى آخره والإشارة إلى شهادة القصر لصاحبه فى أوله ، أما مضمونها فهو أن بانيه لم يكن ضعيفا ولادنيئا ولا مقصرا عن نجدة وكرم وهو ما تعنيه كلمة نكس التى تمثل المستقر النغمى للبيت ، وهذا المضمون المتواضع الذى يضفى على ملك فارس صفة بدوية هو السبب فى ضعف الدورة الدلالية التى لا يحرك قطباها فكرا ولا يثيران شعورا !

ويتصور الشاعر ما كان يعج به إيوان كسرى أيام عزه ونعيمه من الحياة والحركة والسلطان :

فكأنى أرى المراتب والقو	م إذا ما بلغت آخر حسى
وكأن الوفود ضاحين حسرى	من وقوف خلف الزحام وخنس
وكأن القيان خلف المقاصيـ	ـرِ يرجعن بين حو ولعس
وكأن اللقاء أول من أمـ	ـس ووشك اللقاء أول أمس
وكأن الذى يريد اتباعا	طامع فى لحوقهم صبح خمس

ويلوغ الشاعر أقصى ما لديه من حس وشعور يجعله كأنما يستعيد القوم وحياتهم ومراتبهم ويراهم رأى العين .. هكذا يرتد هذا التعبير القوى الموحى هذا الايحاء العميق فى آخر البيت يرتد سببا لهذه الرؤية المسترجعة لماضى القصر وأهله العظام .

وها هو الزحام والتأخر خلفه يرتد راجعا إلى أول البيت عبر هذا التلاؤم بينه وبين الوفود المتعبة المنتظرة تحت اشعه الشمس . وينتقل الشاعر مع البيت الثالث إلى صورة من صور النعيم فى هذا القصر وقد دبت فيها الحياة ، وفيه تنعطف الشفاه

الفاتنة إلى القيان الحسان فى غنائهن خلف المقاصير .

وها هو الفراق أول أمس يرتد من آخر البيت الرابع معانقا اللقاء أول أمس معبرا عن قصر الفترة بين اللقاء والفراق ، بين النعيم والشقاء .

ونأتى إلى البيت الأخير فى هذه المجموعة :

وكـأن الذى يريد اتباعا ط ى لحوقهم صبح خمس

وهو من هذا النوع من الأبيات الذى كل ء من أنواع الحركة الدلالية أنه جملة مفيدة ذات ركنين ، فالذى يريد اتباعا لهز ء العظماء لا يلحق بهم إلا بعد خمس ليال ، فهناك دائما مسافة زمنية ومكانية بينهم وبين غيرهم من الناس ، وإذن فليس فى هذا البيت تلك الدورة الدلالية القوية الحارة وإنما كل ما فيه هذا التركيب العادى وإلا هذه الليالى الخمس التى تلزم للحاق بهم ! وهذه الليالى الخمس ليس فيما يسبقها من البيت دلالة فنية تنسجم معها بأى شكل .

وتأتى الآن إلى هذه المجموعة الأخيرة من أبيات هذه القصيدة التى نالت كل هذه الشهرة وهذا المجد فى تاريخ الأدب العربى :

عمرت للسرور دهرا فصارت	للتعزى رباعهم والتأسى
فلها أن اعيـنها بدموع	موقفات على الصبابة حبس
ذاك عندى وليست الدار دارى	باقتراب منها ولا الجنس جنسى
غير نعمى لأهلها عند أهلى	غرسوا من زكاتها خير غـرس
أيدوا ملكنا وشـدوا قـواه	بحماة تحت السنور حـمس
وأرانى من بعد أكلف بالأشـ	راف طرا من كل سنخ وجنس

لقد كان الشاعر حريصا وهو يتحرك فى الجملة الثانية من البيت الأول على أن

تكون اللام المصاحبة للتعزى هى اللام المصاحبة " للسرور " فى الجملة الأولى ، فهذه الرباع أصبحت مبعثا للعزاء بعد أن كانت مبعثا للسرور وكان يمكنه زن يقول :

عمرت بالسرور دهرا ، فصارت للتعزى رباعهم والتأسى

وكلمة عمرت كانت تغرى بهذا التركيب الذى تظهر فيه الباء مكان اللام لكنه جعل المعنى عمرت لأجل السرور حتى يحدث هذا التناغم بين الحركة الدلالية فى آخر البيت وفى أوله وبذلك تتحقق الدورة الدلالية التى كانت ستصاب بخلل لا مفر له إذا استعمل الشاعر الباء مكان اللام وهذا الإجراء الذى اتخذه الشاعر باستعمال اللام بدلنا حقا وصدقا على أن عين الشاعر العربى تظل على اول البيت وهو يتحرك نحو آخره ، أو أن حركة الشاعر نحو أخر البيت هى فى نفس الوقت حركة نحو أوله محققا بذلك دورة المعنى التى نلاحظها فى الأبيات الجيدة الناجحة المؤثرة لأنها ببساطة تنجسم مع طبيعة التركيب الموسيقى الدائرى للبيت فى القصيدة الذى ينسجم بدوره مع التركيب الإيقاعى الدائرى للكون فى أصغر وأكبر وحداته على الإطلاق فدوره الدلالة فى البيت انعكاس لدورة النغم فيه وفى الكون كله .

ثم نرى التكوين البسيط للأبيات التالية من استغلال الشاعر للعلاقة بين الدمع واحتباسه أو حبسه وهو هنا يعطف الحبس على الوقف أو القصر على شئ معين حيث ينعطف هذا الحبس فى آخر البيت إلى الدموع التى يريد أن يعين بها تلك الرباع ويرتد التركيب النافى لانتماء الشاعر لهذا الجنس فى آخر الشطر الأيسر من البيت الثالث نحو التركيب النافى لانتماء الشاعر لهذه الديار ويقوى تيار الدورة الدلالية قليلا فى البيت التالى بسبب العلاقة بين العلم ومن تحته من الحماة الحمس وبين الملك وشد قواه فى أوله أما فى البيت الأخير فيكون وصول الشاعر فيه إلى القافية مجرد تاكيد لهذا الكلف بالأشراف جميعا ولكنه يكتسب شيئا من القوة بسبب هذا الموقف الذى يكسر فيه الشاعر حدة التعصب للجنس .

قصيدة أبى الطيب المتنبى
مالنا كلنا جو يا رسول ؟

هذه القصيدة نظمها أبو الطيب المتنبى فى إحدى فترات الراحة النفسية التى ينعم الإنسان قليلا بها فى هذه الحياة ، فبعد رحلة فراره الشهيرة من مصر أرسل إليه أميره وصديقه سيف الدولة الحمدانى ابنه إلى الكوفة حيث كان يقيم ومعه هدية للشاعر ، وتكشف لنا أحداث حياة المتنبى وشعره أنه كان يحب الأميرة خولة أخت سيف الدولة ، ولهذا فأنت تحس مدى ارتياح وسرور أبى الطيب فى هذه القصيدة ومدى شوقه إلى العودة إلى حلب حيث المجد والحب معا ، فهناك كان أكبر صعود لنجم الشاعر وهناك حبه الكبير .. نعم هذه القصيدة هى تعبير عن هذه الحالة من الرضا والارتياح التى ينعم بها الإنسان مرات قليلة فى الحياة ومما يدل على هذا الحب أن الشاعر بعد أن بلغه الخبر المؤلم بوفاة الأميرة خولة رثاها بقصيدته التى كشفت عن هذا الحب ، والتى يقول فيها:

طوى الجزيرة حتى جاءنى خبر   فزعت فيه بآمالى إلى الكذب

حتى إذا لم يدع لى صدقه أملا   شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بى

وبعد أن صرح المتنبى بعزمه على الرحيل إلى سيف الدولة فى القصيدة التى تدرسها هنا نراه - بعد هذا الحدث - يبعث إلى الأمير بقصيدة أخرى يعتذر فيها عن توجهه إليه حيث يمضى الشاعر فى طريق آخر للحياة .

مالنا كلنا جو يا رسول   أنا أهوى وقلبك المتبول

كلما عاد فن بعثت إليها   غار منى وخان فيما تقول

أفسدت بيتنا الأمانات عينا   ها وخانت قلوبهن العقول

ها هو الشطر الأيسر من البيت الأول يرتد توضيحا وتفصيلا إلى الشطر الأيمن فهوى الشاعر والقلب المتبول لرسوله يعودان توضيحا لهذا الجوى الذى يشتركان فيه فى الشطر السابق من البيت ، بينما يرتد الشطر الأيسر من البيت الثانى إتماما

للمعنى فى الشطر الأيمن وينعطف الشطر الأيسر من البيت الثالث نحو الشطر الأيمن على أساس هذا التلاؤم بين خيانة العقول للقلوب ، وبين إفساد الأمانات

تشتكى ما اشتكيت من ألم الشو   ق إليها ، والشوق حيث النحول

وإذا خامر الهوى قلب صب   فعليه لكل عين دليل

ها أنت ترى الشاعر وقد أتم الجملة الأولى فى البيت الأول تلك التى امتدت إلى بداية الشطر الأيسر - وهى شكوى الحبيبة مما يشكو منه المحب من ألم الشوق - ترى الشاعر وهو فى طريقه إلى القافية قد ظلت عينه على الشوق وهو محور الجملة السابقة فى البيت ، وإذا هو يذكر هذا الشوق فى الجملة المقابلة وقد جعله قرينا للتحول وملازما له فهو إذن حريص على أن يحدث التلاؤم بين جملته الثانية وجملته الأولى ، حريص على أن يجعلها تنسجم معها وتتعلق بها وترتد إليها لأن هذه الحركة الراجعة فى المعنى صورة من الحركة النغمية التى تنتظم الألفاظ فى البيت وفقا لها ، وشارح ديوان أبى الطيب [1] يعلق على الجملة الثانية بقوله :

أى أنها تكذب فى شكواها لأن النحول عنده دونها ، وليس فى البيت ما يدل على هذا المعنى . ونرى الشاعر قد قرن الشوق بالألم فى الجملة الأولى من هذا البيت ، وقرنه بالتحول فى الجملة الثانية وبذلك يكون اقترانه بالإحساس الداخلى فى الأولى مقابلا لاقترانه بالمظهر الخارجى فى الثانية مع كون الثانى أو النحول نتيجة للأول أو ألم الشوق .

والبيت التالى تسرى دورة الدلالة فيه أيضا بين نفس القطبين من الخفاء والظهور بين هذا الهوى الخفى الذى " خامر " قلب المحب ، وبين هذا الدليل الذى يظل يحمله لكل عين تقع عليه .

---

(١) طبعة صادر ، بيروت .

زودينا من حسن وجهك مـادا م فحسن الوجوه حال تحول

وصلينا نصلك فى هذه الدنـ ـيا فإن المقام فيها قليل

ألست معى فى أننا امام احدى التوهجات الفنية الرائعة فى هذين البيتين حيث الحكمة ممتزجة بالرقة والشعور النبيل الجميل ؟ فالدورة الدلالية فى كل من البيتين تسرى بين قطبين هما الحكمة التى ترتد مؤكدة ومدعمة للعاطفة ، فى البيت الأول بين جمال الوجوه الذى لا يبقى على حال ، وبين مطلب الشاعر فى التزود من هذا الجمال ، وفى البيت الثانى بين قصر الحياة ووشك الزوال وبين ما يرجوه الشاعر من الوصال وهكذا تسرى الدورة الدلالية فيها بين اهم قطبين فى الحياة على الاطلاق وهما العقل والعاطفة .

لقد استطاع الشاعر أن يجعل هذا السريان بين القطبين عميقا ودقيقا حين جعل قوله " مادام " مشيرا إلى حسن الوجوه يسبق ويمهد هذا التمهيد الرائع لهذا التغير السريع فى حسن الوجوه وحين جعل قوله " فى الدنيا " فى البيت الثانى يمهد لقلة المقام فيها حيث يتناسب التغير والتحول مع الدوام تناسبا عكسيا ، ويتناسب المقام مع الدنيا كمكان للإقامة تناسبا تماثليا ، وقد ساعد هذا الاختيار الموفق من الشاعر لكلماته فى البيتين على السريان الدقيق العميق لدورة الدلالة فى البيتين بين القطبين الأساسيين فيهما وفى حياتنا بأسرها وهما قطبا العقل والعاطفة.

من رآها بعينها شاقه القطـ ـان فيها كما تشوق الحمول

ان الشوق إلى الراحلين المودعين فى آخر البيت ينعطف نحو الشوق إلى القاطنين المقيمين فيما سبق منه ! الشوق واحد والحالان متضادان ، وهذا الشوق الذى يشمل حتى المقيمين هو موضع الفكر الفلسفى العميق هنا حيث يتساوى كل شئ عند الدنيا أو عند من ينظر إلى حالها بعينها .

وهذا الفكر لايرتد بنا من آخر البيت إلى ما سبقه منه فقط بل هو يرتد كذلك إلى أصل الأشياء وإلى أغوار الحقيقة السحيقة حيث نرى الوحدة فيما يبدو لنا مختلفا ، والعالم العظيم والفنان العظيم هما اللذان يستطيعان رؤية الوحدة فى التنوع ، وأعظم الاكتشافات هى التى فاجأتنا بأن الأشياء التى كنا نظنها مختلفة إنما هى فى الحقيقة شئ واحد ، وما علاقات التساوى التى تسم الاكتشافات العلمية العظمى والمعدودة فى الحضارة القديمة والحديثة إلا الذروة العليا للفكر الإنسانى ولعلنا نذكر هنا نفس الرؤية الموحدة أو المستكشفة لحقيقة الوحدة فى اشياء وظواهر هذا الوجود فى إحدى قصائد أبى الطيب الخالدة تلك التى قالها أثناء رحلة فراره من مصر :

تسود الشمس منا بيض أوجهنا ... ولا تسود بيض العذر واللمم

وكان حالهما فى الحكم واحدة ... لو احتكمنا من الدنيا إلى حكم

وهكذا يكون البياض والسواد والشيخوخة والشباب شيئا واحدا أو وجهان مختلفان لحقيقة واحدة لايراها إلا النظر النافذ إلى الأعماق وليس النظر المتعلق بالسطح وما يعج به من أمواج .

إن ترينى أدمت بعد بياض ... فحميد من القناة الذبول

صحبتى على الفلاة فتاة ... عادة اللون عندها التبديل

سترنك الحجال عنها ولكن ... بك منها من اللمى تقبيل

مثلها أنت لو حتنى وأسقمـ ... ـت وزادت أبها كما العطبول

والحركة التوافقية الدلالية قائمة فى البيت الأول بين الشرط وجوابه بين التحول اللونى الذى طرأ عليه والتحول الذى يطرا على القناة حيث يرتد التحول الثانى إلى التحول الأول محبذا ومحببا له ، وفى البيت التالى تلحظ حركة الفكر الراجعة من

الشطر الأيسر نحو الشطر الأيمن من هذه اللازمة أو العادة التى يراها الشاعر لهذه القناة وهى عادة تبديل الألوان ، إليها هى نفسها وإلى صحبته لها فى الصحراء ، ويرتد هذا البيت كله إلى سابقه مفسرا هذا التبدل اللونى بطول صحبة الشاعر للشمس فى الصحراء ، ونفس تشبيه الشاعر للشمس بالفتاة هو ارتداد إلى طفولة الفكر المحببة التى كانت تسبغ الإنسانية على الأشياء والظواهر فى الكون .. تلك الطفولة التى يميل إليها فن الشعر باعتباره هو نفسه عودة إلى الأصل فى الطبيعة وفى الإنسان وهو الموضوع الذى نعالجة بإذن الله فى بحث مستقل .

وفى البيت الثالث تقوم الحركة التوافقية الدلالية الراجعة من تقبيل الشمس لشفتى المحبوبة (مما أدى إلى تلك السمرة المحببة فيها) برغم أن الحجال يسترها عنها فالحركة قائمة فى هذة الصوره بين قطبين من التقبيل ومن الستر أو التقبيل برغم الستر !

إن المقارنه بين الشمس وبين المحبوبة تلك التى تفضل فيها المحبوبة باعتبارها اكمل وأجمل هذه المقارنة ترتد إلى مقارنة أخرى فى أول البيت بين فعل كل منهما بالشاعر من تلويح وإسقام ، فالمقارنة بين الذاتين (أو الفتاتين) فى آخر البيت تنعطف نحو المقارنة بين أثريهما على الشاعر فى أوله .

نحن أدرى وقد سألنا بنجد ... أطويل طريقنا أم يطول

وكثير من السؤال اشتياق ... وكثير من رده تعليل

إن سر الجمال فى البيتين يكمن فى قوة الدورة الدلالية فيهما ، فالشطر الأيسر من البيت الأول هو نفس منطوق السؤال الذى يحملة الشطر الأيمن ، ولا شك أنه قد تبادر إلى ذهن الشاعر أن يجعل منطوق السؤال كما يلى : اقصير طريقنا أم طويل لكن مثل هذا الطباق السهل بين قصروطويل ما كان ليغرى شاعرا كأبى الطيب .. إنه

يريد أن يعبر عن تلك النفس القلقة التى تستطيل الطريق حتى ولو كان قصيرا فلم يقابل بين القصر والطول وإنما قابل بين الطويل والأكثر طولا ، ثم تعال بنا تنعطف من منطوق السؤال إلى السؤال نفسه فى الشطر الأيمن لنرى السائل أدرى بالجواب من المسئول نفسه وتتجسد براعة الشاعر فى ذكره للمكان الذى يحدث فيه ذلك إنه بادية نجد بكل ما يحمله هذا الاسم من ظلال وذكريات الحب والمحببين فى العصر الأموى مما يحمل تلاؤما إضافيا بين سؤال المشتاق الذى يستطيل الطريق وبين ذكريات الهوى العذرى فى أرض نجد .. الست معى فى أن الشعر اختيار لكلمة .. كلمة واحدة ترفع البيت درجات ودرجات أو تهوى به دركات ودركات بلا قرار ؟

وتتحرك الدورة الدلالية فى البيت التالى بكل سلاسة وجمال بين الكثير والكثير والرد والسؤال والتعليل والاشتياق .

لا أقمنا على مكان وإن طا ب ولا يمكن المكان الرحيل

أما القطب الأيمن فى الحركة التوافقية للدلالة فهو رفض الشاعر للإقامة فى أى مكان مهما كان طيبا ومغريا بالإقامة ، وأما القطب الأيسر فهو أن الرحيل لا يجعل هذا المكان ممكنا ، وانعطاف المكان نحو المكان ، وانعطاف الرحيل على الإقامة بين القطبين مما يبين بوضوح تلك الحركة التوافقية الدلالية الراجعة التى موضوع عملنا فى هذا الكتاب ، لكن ما رأيك فى هذا المكان الذى يجعله الرحيل غير ممكن أو يجعله مستحيلا ، إن الشاعر كما هو واضح لم يستطع أن يقاوم سحر هذا الجناس الذى " مكنه " من الوصول إلى قافية الرحيل التى لها هذا الإسهام فى تحقيق الدورة الدلالية فى البيت . وقيمة هذا الجناس أنه أوحى بالرحيل الجاد الذى يتناغم مع إصرار الشاعرعلى ألا يقيم فى أى مكان آخر - غير حلب - مهما كان طيبا .

كلما رحبت بنا الروض قلنا حلب قصدنا وأنت السبيل

فيك مرعى جيادنا والمطايا وإليها وجيفنا والذميل

والمسمون بالأمير كثير والأمير الذى بها المأمول

الذى زلت عنه شرقا وغربا ونداه مقابلى ما يزول

ومعى أينما سلكت كأنى كل وجه له بوجهى كفيل

وإذا العذل فى الندى زار سمعا فـفداه العـذول والمعذول

أترى معى كيف يتحرك فكر الشاعر ذهابا وجيئه بين قطبى المعنى وكأنه حركة التيار الكهربى بين قطبيه ذهابا وعودة بين ترحيب الروض ورد الشاعر على هذا الترحيب متضمنا التمييز بين الغاية ممثلة فى حلب وبين الوسيلة ممثلة فى هذه الرياض المرحبة . ثم يأتى البيت مؤكدا هذا التمييز فى شطريه بين الغاية والوسيلة فى شطريه المتقابلين بين مكان يرعى " فيه " وبين مكان يحن " إليه " ، وفى البيت الثالث بين الأمير الذى هو اسم يطلق على الكثيرين وبين الأمير المعين الذى يتعلق به الأمل ، إنها مقابلة بين الكثرة والفرد وبين من لا يعنينا امرهم وبين من هو مركز الاهتمام وبين الندى الذى لا يزول فى مقابل أو برغم " زوال " الشاعر عن أميره ، وأخيرا هذا التواجه المستمر الذى يعود منسجما مع هذه المعيَّة الدائمة بين الشاعر والأمير .

ومُوال تحييهم من يديه نعم غيرهم بها مقتول

فرس سابح ورمح طويل ودلاص زغف وسيف صقيل

كلما صبحت ديار عدو قال تلك الغيوث، هذى السيول

دهمته تطاير الزرد المحـ كم عنه كما يطير النسيل

تقنص الخيل خيله قنص الوحـــــش ويستأثر الخميس الرعيل

وإذا الحرب أعرضت زعم الهو ل لعينيه أنها تهويل

وإذا صح فالزمان صحيح | وإذا اعتل فالزمان عليل
وإذا غاب وجهه عن مكان | فيه من ثناه وجه جميل

وتستمر الحركة التوافقية الدلالية فى هذه الأبيات كما نرى بين القتل والحياة فى البيت الاول وبين أدوات الحرب التى يعرضها هذا العرض الزوجى فى البيت الثانى وبين قول العدو وما يصيب دياره فعلا فى البيت الثالث وبين تطاير النسيل أو ريش الطائر وتطاير زرد الدرع عن جسد المحارب ، وبين أسر الجند للجند ، وقنص الخيل للخيل وبين التهويل والهول وبين اعتلال الأمير واعتلال الزمان وصحته وصحة الزمان ، وأخيرا بين وجه الثناء الجميل ووجه الأمير .

إنها أبيات من المديح العادى الذى يمتلئ به تاريخ الشعر العربى ، أما البيت الذى يستحق الوقوف عنده فهو البيت الأخير فى هذه المجموعة ، وفيه يجعل الشاعر للثناء وجها جميلا من أجل الانعطاف بهذه الصورة بالذات نحو وجه الأمير فى أوله مقابلا هنا بين الحضور والغياب ، وهكذا نرى البلاغة القديمة موظفة فى خدمة الحركة التوافقية فى البيت ، فالشاعر يتحرك نحو آخر البيت وهو يتحرك نحو أوله فى نفس الوقت متفننا فى إحداث العلاقة بين آخره وأوله كما نرى فى هذا البيت وفى غيره .

ليس إلاك يا على همام | سيفه دون عرضه مسلول
كيف لا تأمن العراق ومصر | وسراياك دونها والخيول
لو تحرفت عن طريق الأعادى | ربط السدر خيلهم والنخيل
ودرى من أعزه الدفع عنه | فيهما أنه الحقير الذليل

ها هو السيف المسلول فى الشطر الأيسر من البيت الأول يرتد إلى الهمام الذى جعل الشاعر الشطر الأيمن مقصورا عليه وحده دون الناس جميعا ، وها هى عدة الحرب ترتدأامانا ووقاية لمصر والعراق فى البيت الثانى ، وتنعطف الخيل فى الشطر

الأيسر من البيت الثالث نحو الطريق فى شطره الأيمن ، ويكون الذل فى مقابل العز فى البيت الأخير ، وتشترك هذه المجموعة من الأبيات مع سابقتها فى تلك المعانى العادية التى تتميز بالصخب والادعاءات العريضة المسرفة وتدور حول شخص الممدوح جاعلة منه فريد عصره وأعجوبة زمانه .

ولننتقل الآن إلى هذه المجموعة من أبيات المديح التى تتسم بقدر أكبر من الواقعية والصدق والجمال :

أنت طول الحياة للروم غاز	فمتى الوعد أن يكون القفول ؟
وسوى الروم خلف ظهرك روم	فعلى أى جانبيك تميل ؟
قعد الناس كلهم عن مساعيـ	ـك وقامت بها القنا والنصول
ما الذى عنده تدار المنايا	كالذى عنده تدار الشمول

فى البيتين الأولين تقرير لأمر معين فى الشطر الأيمن يقابله تساؤل متعلق به فى الشطر الأيسر ، ولعلنا نلاحظ أن الزمان هو محور شطرى البيت الأول ، والمكان هو محور شطرى البيت الثانى ، وهكذا يأتى الوعد بالقفول منسجما مع الغزو المستمر طول الحياة ، والميل على أى الجانبين منسجما مع " الرومين " أمام وخلف سيف الدولة ، أما البيتان التاليان فواضح فى أولهما هذا القيام فى مقابلته للقعود ، ودوران الشمول فى مقابل دوران المنايا .

أليس شيئا فاتنا حقا أن يكون للمعنى فى بيت الشعر هذه الخاصة الديناميكية متمثلة فى حركته التوافقية الراجعة بهذه الوسائل المتنوعة التى يستخدمها الشاعر ومنها البلاغة القديمة ببديعها وبيانها ؟ إننى الاحظ بسرور بالغ هذه " الإجراءات " التى يحرص عليها الشاعر هذا الحرص التلقائى من أجل أن يكون للمعنى داخل البيت دورته التى هى دورة الكون ودورة الحياة نفسها فى فكر الشاعر وفى كلماته ، ألم

يحرص الشاعر فيما سبق على أن يجعل للثناء وجها من أجل أن يدور عائدا نحو وجه الأمير فى أول البيت ؟ ألم يحرص هنا على أن يجعل دوران الشمول منسجما مع دوران المنايا قبله .. هكذا تكون البلاغة القديمة وسيلة لغاية أكبر هى هذه الدورة الدلالية التى يجود المعنى ويرقى بمقدار ما تكون هى أكثر قوة وسلاسة .

تصور معى أن الشاعر صاغ هذا البيت الأخير على النحو التالى :

ما الذى عنده تدار المنايا　　　كالذى تحتسى لديه الشمول

إن الوزن هو الوزن والمعنى هو المعنى ، لكن ما الذى فقدناه ؟ فقدنا دورة الدلالة .. فقدنا توافق حركة الفكر مع حركة الكون الجوهرية الأزلية ومعها فقدنا الإحساس بالطرب والجمال والدفء ، وحدث هذا الهبوط الكبير فى المستوى الفنى للبيت ! ربما تقول لى لقد ظلت المقابلة قائمة فى المقارنة بين موقف الجد وموقف اللهو فى الشطرين وهى بالفعل تحقق دورة الدلالة بدرجة ما ولكننا حرمنا البيت من " إجراء فنى " اتخذه الشاعر ليجعل دورة المعنى فيه اكثر قوة وسلاسة مع تكرار "عنده" فى الشطرين وتكرار "تدار" فيهما وهذه الأخيرة هى الأكثر أهمية فى إحداث دورة الدلالة ودورة الحياة فى أوصال البيت !

لست أرضى بأن تكون جوادا　　　وزمانى بأن أراك بخيل

نغص البعد عنك قرب العطايا　　　مرتعى مخصب وجسمى هزيل

ألست معى فى أن النشوة التى تشعر بها فى انعطاف البخل نحو الجود فى البيت الأول مصدرها توافق الدورة الدلالية مع دورة الدم فى أجسامنا عبر هذه النبضات النظيمة على جانبى كل من الدورتين ؟ إن النبضات المحققة لدورة الموسيقى فى الشعر تصحبها هذه الدورة اللذيذة فى الفكر أو فى هذه التوافقات الدلالية مع الرحلة المتكررة من آخر البيت إلى ما سبق منه ، وهو ما نعنيه فى مثل هذا الشعر

الذى كتبه أبو الطيب ، وهو فى ذروة نضجه الفنى فى هذه المرحلة من حياته .

ونأتى إلى البيت الثانى فنرى هذا التناقض فى شطره الأيسر يشرح من وجهة نظر الشاعر ذلك التناقض فى شطره الأيمن المرتع الخصب والجسم الهزيل يرتد عائدا نحو البعد والقرب ، بعد الأمير وقرب عطاياه هذا ما يوحى به تركيب البيت لأول وهلة فالدورة الدلالية فيه تقوم على قطبين من تناقض يفسر تناقضا ، وهما يفضيان إلى نتيجة واحدة أن الشاعر ليس سعيدا برغم وجود ما يسعد ، ونلاحظ أن الشاعر فى الشق الأيسر مال إلى رسم الصورة محققا تلك العودة إلى أصل اللغة وأصل الفكر حين جعل نفسه جوادا هزيلا فى مرتع خصيب

إن تبوأت غير دنياى دارا	وأتانى نيل فأنت المنيل
من عبيدى إن عشت لى الف كافـو	ر ولى من نداك ريف ونيل
ما أبالى إذا اتقتك الليالى	من دهته حبولها والخبول

تتحرك الدورة الدلالية فى البيت الأول من صاحب النيل وهو محور الجزء الأخير من البيت داخل إطار جواب الشرط ، تتحرك نحو النيل نفسه داخل إطار الشرط ، وهذه الدورة تتحرك بقوة بسبب الالتحام اللفظى بين المنيل والنيل فى نفس الوقت الذى يلتحم فيه جواب الشرط بالشرط فى تركيب البيت .

وما إن يذكر المتنبى كافور صاحب مصر فى زمانه حتى يتحرك نحو آخر البيت نفس حركته نحو أوله بهاتين السمتين المميزتين لمصر من الريف والنيل .

ونأتى إلى البيت الأخير فى هذه القصيدة لنرى من دهته الليالى بحبولها وخبولها ، ينعطف نحو من اتقته الليالى نفسها عبر هذه المقارنة التى يعقدها المتنبى بين الأمير وبين غيره من الناس ، وواضح أن الدورة الدلالية هنا دورة عادية ولا تنطوى على معنى كريم وإن كانت تكتسب شيئا من القيمة الفنية البحتة عن طريق هذا

الفارق الذى اراد المتنبى أن يجعله كبيرا بين من ترميه الليالى بسهامها وبين من تتقى الليالى نفسها بأسه !

قصيدة ابن الفارض
اسأل نجوم الليل

هذه القصيدة من قصائد الهوى الإنسانى عند ابن الفارض ، وليس أدل على ذلك من قوله يخاطب محبوبه :

عودوا لما كنتم عليه من الوفا كرما ، فإنى ذلك الخل الوفى

وهى قصيدة تحمل السمات الأسلوبية الرئيسية فى فن هذا الشاعر من تراكيب لها لونها الخاص المعروف من نعومة وانسيابية . ولعل فى درسنا للحركة الدلالية الراجعة فى تركيب الأبيات ما يكشف لنا بشكل عملى الخصائص الدقيقة لفن الشاعر .

قلبى يحدثنى بأنك متلفى روحى فداك عرفت أم لم تعرف

إن الشطر الأيسر كله التفات وعودة نحو الشطر الأيمن فى هذا البيت كما هو واضح لأن المعرفة وعدمها عند المحبوب إنما تتعلق بهذا الحديث بين الشاعر وقلبه ، وهناك هذا التباين اللطيف بين الحقيقة المؤكدة التى يجلوها الشاعر فى الشطر الأيمن من حديث القلب ويقينه بإتلاف المحبوب له ، وبين هذا الشك فى معرفة الحبيب بما يجرى ، وهذا التباين فى الموقفين يحدث حركة دورية قوية كتلك التى يحدثها اختلاف القطبين فى الدائرة الكهربية .

لم أقض حق هواك إن كنت الذى لم أقض فيه أسى ومثلى من يفى

إن حرص الشاعر على الانعطاف نحو أول البيت واضح فى حرصه الشديد على هذه المشاكلة اللفظية بين " القضاء " أو الهلاك اسى ، وبين قضاء حق الهوى ، وأيضا بين الوفاء الذى وصل معه إلى مستقره النغمى ، وبين قضاد الحق ولو كان فيه هلاك المحب ، ألست معى فى ان الحركة الذهنية للشاعر إنما هى حركة دائرية حقا الاتجاه نحو أخرها هو فى نفس الوقت اتجاه نحو أولها اليس هذا شيئا فاتنا حقا فى الشعر العربى الذى نرى فيه هذا التوافق الدقيق كما وكيفا مع الحركة الدائرية التى

هى صميم الحركة فى الكون كله حتى فى عصوره تلك التى اشتد فيها الحرص على المشاكلات اللفظية ؟

مالى سوى روحى ، وباذل نفسه　　　فى حب من يهواه ليس بمسرف

نحن فى اول البيت مع " حصر " ملكية الشاعر لروحه ، ومن هذه النقطة تبدأ الحركة الراجعة بتقرير أن بذل هذه الروح فى سبيل المحب ليس من قبيل الإسراف .

فالشاعر فى هذا البيت لا يكتفى بحركة راجعة واحدة وإنما بأكثر من حركة أو بأكثر من ملمح من ملامح الحركة حيث تعود النفس فى بداية الرحلة نحو القافية إلى الروح ويعود الحكم بعدم الإسراف إلى هذه الملكية المحصورة فى الروح وحدها فى أول البيت .

فلئن رضيت بها فقد اسعفتنى　　　ياخيبة المسعى إذا لم تسعف

إن أى شاعر فى وضع ابن الفارض ما كان ليقاوم أبدا إغراء الوصول إلى هذه القافية السهلة ، لكن مثل هده القافية تكون فى أحيان كثيرة خطرة كل الخطر حين تجعل الشاعر يعلق هذا التعليق البسيط فى الشطر الأيسر على جملة الأساس ومع هذا فيجب ألا ننكر أنه تعليق يحمل شحنة عاطفية لها قوتها وأن لم يحمل فكرة ذات معنى عميق !

يا مانعى طيب المنام وما نحى　　　ثوب السقام به ووجدى المتلف

عطفا على رمقى، وما أبقيت لى　　　من جسمى المضنى وقلبى المدنف

فالوجد باق والوصال مما طلى　　　والصبر فان واللقاء مسوفى

يتحرك الشاعر حركته التوافقية فى البيت الأول بين قطبين متقابلين مع المنع والمنح منع المنام ومنح السقام الذى يلحق به الوجد المتلف وصولا إلى القافية والانعطاف من ثوب السقام نحو طيب المنام واضح فيه حرص الشاعر على الحركة

الراجعة إلى أول البيت عن طريق المشاكلة اللفظية بين السقام والمنام لكنه أخفق فى أن يعير المنام ما أعاره للسقام من صورة الثوب وهو العمل الذى كان يمكن أن يمنح البيت غنى اكبر ثم هو يعطف الوجد المتلف على ثوب السقام دون أن يتمكن كذلك من إعاره الوجد صورة كصورة الثوب فاكتفى بوصفه كما فعل بالمنام من قبل . كل هذا نلاحظه فى الحركة الدلالية الراجعة التى استطاع الشاعر إقامتها بين قطبين واضحين فى بنية البيت الأساسية بين المنح والمنع فى إطار عمله الفنى الذى تلاحظ عليه غلبة الاهتمام بما بين الألفاظ شكلا ومعنى من خصائص يحاول استغلالها إلى أقصى درجة فى حركته التوافقية داخل البيت .

عطفا على رمقى ، وما أبقيت لى   من جسمى المضنى وقلبى المذنف

قطبا الحركة هنا هما : الرمق ، وما أبقى له المحب من جسم مضنى وقلب مذنف وهكذا يتحرك الشاعر نحو قافيته عن طريق التفصيل فى وصف القطب الثانى من حركته التوافقية بينما يورد القطبين معا داخل إطار هذا العطف الذى يرجوه الشاعر من الحبيب !

فالوجد باق والوصال مماطلى   والصبر فان ، واللقاء مسوفى

أرأيت إلى هذا الانعطاف من الفناء نحو البقاء ومن التسويف نحو المطال من الشطر الأيسر نحو الشطر الأيمن ؟ وها هو الشاعر يضرب على وتر التناسب التقابلى فى العلاقة الأولى وعلى وتر التناسب التماثلى فى العلاقة الثانية

لم أخل من حسد عليك فلا تضع   سهرى بتشنيع الخيال المرجف

واضح أن دورة الحركة الدلالية فى هذا البيت هى بين قطبين من الحسد ومن الخيال المرجف وتشنيعه المضيع لسهر المحب ! القطب الاول تقرير لما يراه الشاعر واقعا أما الثانى فدعوة لما يراه الشاعر مناسبا لهذا الواقع . وهذه الدعوة تبدو غامضة فى

تركيبها الداخلى فما معنى ألايضيع المحبوب سهر المحب بتشنيع الخيال المرجف ؟ ما علاقة ضياع السهر بتشنيع الخيال المرجف ؟ وأى خيال هذا ؟ أهو خيال المحبوب أم خيال ماذا ؟ ليس هناك تناسق أو انسجام أو حتى معنى فى اعتقادى بين الاثنين ومع هذا فالشاعر حاول إحداث الانسجام بين آخر البيت وأوله بواسطة التشنيع والإرجاف وهما بالفعل من خصائص الحسد .

والواقع أنه إذا كانت نسبة الإرجاف إلى الخيال مقبولة فإن هناك نبوا كبيرا فى نسبة التشنيع إليه ! أيمكن أن ينسب التشنيع إلى هذا الشئ الرقيق الرهيف اللطيف الذى ندعوه الخيال ؟ كان على الشاعر أن يغير إما كلمة الخيال وإما كلمة التشنيع لكن عينه كانت على الحسد فى أول البيت فنسى فى غمرة التلاؤم الذى وجده بين الحسد والتشنيع مراعاه التلاؤم بينه وبين الخيال . وهكذا فإن الدورة الدلالية التى نجح الشاعر فى تحقيقها بين قطبى البيت يعترضها هذا الغموض الذى لاحظناه بين إضاعة السهر وتشنيع الخيال المرجف ، وكذلك نبو كلمة التشنيع فى علاقتها بالخيال.

وأسال نجوم الليل هل زار الكرى   جفنى وكيف يزور من لم يعرف

أرأيت إلى هذه الزيارة التى هى محور الفكر فى الشطر الأيسر كيف تنعطف وترتد راجعة إلى الزيارة التى هى محور سؤال نجوم الليل فى الشطر الأيمن ؟ ألست معى فى أن الشاعر يتحرك بفكره حقا وصدقا عائدا من حيث أتى متجاوبا بشكل تلقائى مع الحركة النغمية الراجعة ؟ إن الحركة الأولى تمتد حتى أول الشطر الأيسر حاملة سؤال نجوم الليل عن زيارة الكرى لجفن شاعرنا ، بينما يكون الشاعر البارع قد أعد العدة للحركة المقابلة الراجعة بهذا السؤال الجميل وكيف يزور من لم يعرف ؟ فالزيارة لا تكون إلا بعد سابق تعارف . بهذا التعليل المنطقى الجميل يثبت الشاعر بمنطقة الفطرى وأود أن أقول بالمنطق العائد إلى طفولة وبراءة الفكر البشرى أقول يثبت أن الكرى لم يزر جفنه ! دعنا نرى هذه الحركة الالتفافية الدلالية فى الأبيات التالية :

لا غرو أن شحت بغمض جفونها   عينى ، وسحت بالدموع الذرف

وبما جرى فى موقف التوديع من   ألم النوى شاهدت هول الموقف

إن لم يكن وصل لديك فعد به   أملى وماطل إن وعدت ولاتفِ

فالمطل منك لدىّ إن عز الوفا   يحلو، كوصل من حبيب مسعف

لاشك أننا نستطيع ببساطة تامة أن نرسم خطوطا راجعة من أواخر الأبيات إلى أوائلها عن طريق هذه التلاؤمات الدلالية واللفظية التى حرص الشاعر على توفيرها لأبياته والتى هى عملية تجاوب واضحة مع الحركة الموسيقية الراجعة للأبيات فهذه العين التى سحت بدموعها الذرف تنعطف نحو نفس العين التى شحت بغمض جفونها . وشهود هول الموقف فى البيت التالى ينعطف عائدا إلى موقف التوديع وألم ومطال الوعد وعدم الوفاء به يعود إلى هذا الوصل الذى يرجو الشاعر حبيبه أن يعد به مجرد وعد وعملية التشبيه فى البيت الأخير فى هذه المجموعة تجعل وصل الحبيب المسعف مثل مطال هذا المحب فى حلاوته ! لاشك أنك ستقول لى أن هناك شيئا من التكلف فى هذه التلاؤمات اللفظية ولاشك أنك ستقول لى إن هناك حشوا هدفه مجرد مشغل الفراغ النغمى فى مثل قوله : إن عز الوفا وأنا معك فى أن شاعرنا كان يمكن أن يركب البيت الأخير على هذا النحو

فالمطل منك لدى يحلو مره   وكأنه وصل الحبيب المسعف

أفلا ترى معى أن البيت بهذا التعديل البسيط أصبح اكثر طلاوة وسلاسة مما كان عليه الحال مع هذه الجملة المعترضة " إن عز الوفا " ؟

أهفو لأنفاس النسيم تعلة   ولوجه من نقلت شذاه تشوفى

واضح تماما أن التشوف لوجه من نقل الشذى فى الشط الأيسر إنما هو انعطاف كامل نحو المعنى فى الشطر الأيمن لأن هذا الشدى هو لأنفاس النسيم التى يهفو إليها

الشاعر متعللا .

ولعل نار جوانحى بهبوبها أن تنطفى وأود ألا تنطفى

لا أرى إلا أنك قد افتتنت بهذه الالتفاتة من آخر البيت نحو هذه النار التى لعلها تنطفى بهبوب هذه النسمات ثم هو يفاجئك فى هذا الحيز النغمى الصغير المتبقى له بأنه يود ألا تنطفى .. والشاعر هنا يكرر موقفه المتحير بين الإقبال على الحب والإعراض عنه .

يا أهل ودى أنتمُ وأملى ومن ناداكم ويا أهل ودى قد كفى

فهذه أهل الود تتكرر فى الشطر الأيسر منعطفة على أهل الود فى الشطر الأيمن فى اطار هذا الشداد .

عودوا لما كنتم عليه من الوفا كرما فأنى ذلك الخل الوفى
وحياتكم وحياتكم قسما وفى عمرى بغير حياتكم لم أحلف
لو أن روحى فى يدى ووهبتها لمبشرى بوصالكم لم أنصف
لا تحسبونى فى الهوى متصنعا كلفى بكم خلق بغير تكلف

لاشك عندى فى أننا امام محب صادق الهوى حقا ، ولسنا أمام مجرد متصرف ماهر فى الألفاظ . وآية ذلك أنه يحقق الدورة الدلالية الطبيعية بكل هذا الوضوح والإتقان فى أبياته المتتابعة إنه محب صادق متمكن فى نفس الوقت من أداته التعبيرية ، ولعلى لست فى حاجة إلى الإشارة إلى انعطاف الخل الوفى على الوفاء ، والحلف على القسم ، والإنصاف على هذه المعادلة بين الروح والبشرى بوصال الأحبة ، والكلف والتصنع وهذه ليست فى نظرى مجرد مشاكلات لفظية لا قيمة لها وإنما هى أدوات لتحقيق الدورة الدلالية داخل البيت تلك الدورة التى هى أشبه بدورة الدم فى الجسم الحى .

أخفيت حبكم فاخفانى أسى حتى لعمرى كدت عنى أختفى

وكتمته عنى فلو أبديته لوجدته أخفى من اللطف الخفى

أهذه مجرد مشاكلات لفظية أم فكر عميق دقيق وتعبير أنيق رشيق ؟ فى الشطر الأيمن من البيت الأول إخفاء الحب الذى ينجم عنه إخفاء المحب أسى ولوعة ، وفى الشطر الأيسر من البيت وصول إخفاء شخص المحب ليس عن الآخرين فحسب وإنما اخفاؤه عن نفسه هو أيضا ! وأياما كان رأيك ورأيى فى هذه الفكرة فلاشك أنك معى فى أنها مجلى من أوضح المجالى على هذه الرجعة الدلالية من آخر البيت إلى أوله . إن الشاعر يمضى نحو قافيته محققا الدورة النغمية للبيت وهو يحقق فى نفس الوقت الدورة الدلالية بما يحدثه من توافق فى المعنى بين آخر البيت وأوله فحركته نحو آخر البيت كما نرى هى نفس الوقت حركة نحو أوله ، لكنى معك فى أن الشاعر قد أسرف إسرافا شديدا فى المشاكلات اللفظية فى هذا البيت لقد اعتصر كلمة الإخفاء اعتصارا لم يبق منها شيئا ، كانت عينه عليها وهو فى داخل الشطر الأيمن واستمرت عينه عليها وهو يتجه فى الشط الأيسر نحو القافية حتى جعلها هى نفسها القافية وقد أغراه مقابلة الاختفاء عن نفسه بالاختفاء عن الناس بعد أن أقدم على إخفاء الحب نفسه ! وأنا أميل إلى أن تكون العودة الدلالية فى بيت الشعر عودة ذات الوان دلالية منسجمة هادئة وليست صارخة بهذا الشكل وليست لفظية إلى هذا الحد .

والشاعر فى البيت التالى قد كتم الحب حتى عن نفسه وهو حتى لو اظهره أو حاول إظهاره ما استطاع لأن هذا الحب أكثر خفاء من اللطف الخفى نفسه ، وهكذا ينعطف الخفى نحو الكتمان والإظهار وهما يتساويان بالنسبة له لأن خفاءه الذاتى لم يعد يغنى عنه كتمان أو إظهار!

ولقد أقول لمن تحرش بالهوى عرضت نفسك للبلى فاستهدفِ

أنت القتيل بأى من أحببته فاختر لنفسك فى الهوى من تصطفى

نحن فى البيت الأول هنا أمام حركة راجعة عادية من مضمون القول إلى القول نفسه ، وهناك انعطاف من تعريض النفس للخطر وجعلها هدفا للسهام مع هذا التحرش الذى يكون المقدمة الطبيعية لذلك . أما البيت التالى فهو نتيجة فى الشطر الأيسر تنعطف إلى المقدمة فى الشطر الأيمن فما دام المرء قتيلا بلا محالة بأى محبوب له فلا أقل من أن يتخير وينتقى من سيكون السبب فى نهاية حياته.فالمقدمة حكم عام جازم على كل من تعلق به القلب والنتيجة دعوة إلى تمسك المحب بأقل ما يمكن أن يتمسك به وهو الاختيار ليحدث نوع من المواءمة بين جلال الفاعل أو القاتل وجلال الفعل وخطره !

ولست مع ابن الفارض فى المعنى الذى تضمنه الشطر الأيسر من هذا البيت لأن الإنسان لا يختار من يقع فى هواه ! بل هو يقع فى الهوى وقوعا لا إرادة فيه ولا اختيار ولا اصطفاء . ولأن هذه هى الحقيقة فأننى أرى تعديل الشطر الأيسر من هذا البيت كما يلى :

أنت القتيل بأى من أحببته فإذا استطعت له اصطفاء فاصطف !

ألا ترى أننا بذلك نجعل المعنى منسجما مع الواقع ولا نجعل الحب مسألة إرادة واختيار وتخطيط مسبّق ؟ ! ولم يؤثر هذا التعديل أى تأثير سلبى على الدورة الدلالية الراجعة من الشطر الأيسر نحو الشطر الأيمن فى البيت وظل جلال الفاعل وخطره منسجما مع جلال الفعل وخطره وإن خففنا من حدة القول بالاصطفاء والاختيار والإرادة فى الحب حتى يكون القول أكثر انسجاما مع الواقع .

قل للعذول أطلت لومى طامعا أن الملام عن الهوى مستوقفى

دع عنك تعنيفى وذق طعم الهوى فإذا عشقت فبعد ذلك عنّف

برح الخفاء بحب من لوفى الدجى سفر اللثام لقلت يا بدار اختف

وإن اكتفى غيرى بطيف خياله فأنا الذى بوصاله لا أكتفى

إن الدورة الدلالية فى البيت الأول من هذه المجموعة دورة ضعيفة باهتة ، فهذا الملام الذى يراد به " استيقاف " الشاعر عن الهوى يتعلق بالعذول وإطالته للوم . ما رأيك فى العلاقة بين هذا " الاستيقاف " عن الهوى ، وبين إطالة العذول للملام ؟ ستقول لى إنها علاقة واضحة بين وسيلة هى إطالة الملام وغاية وهى الاستيقاف عن الهوى وأنا اسلم معك بهذا وأسلم أيضا بتحقق الدورة الدلالية فى البيت بعودة اللوم والهوى إلى العذول ولومه فى أوله ولكن هذه الدورة الدلالية مع ذلك ضعيفة باهتة لأن القافية نابية فى علاقتها مع الهوى تماما كما أن كلمة التشنيع السابقة كانت نابية مع الخيال لكن ضعف الدورة الدلالية هنا اكبر وأخطر لأن كلمة التشنيع لم تكن تحتل موضع القافية فى ذلك البيت بينما الاستيقاف تحتل موضع القافية البالغ الحساسية فهذه القافية تحمل ظلالا من الحياة العملية اليومية والمعاملات الجارية فى هذه الحياة تجعلها غير منسجمة إطلاقا مع دلالات الهوى السامية وهى من ناحية أخرى لا تتلاءم بدقة مع الإطالة فالعلاقة بين التوقف عن الشئ وإطالة النهى عنه علاقة غير دقيقة من الوجهه الفنية وإن كانت مفهومة فى جملتها باعتبارها علاقة بين وسيلة وغاية كما ذكرنا ..

وهكذا نرى أن هذه القافية لا تناسب جو الهوى وشاعريته ومن ناحية أخرى لا تتمتع بعلاقة فنية دقيقة مع أول البيت وهذا هو ما يجعل الدورة الدلالية فى البيت ضعيفة وباهتة .

وفى البيت التالى نحن أمام دورة دلالية أقوى وأوضح وإن غلبت عليها اللفظية ، وها نحن نرى الهوى يلتف عائدا إلى العشق ، والدعوة إلى التعنيف فى آخر البيت تلتف عائدة إلى الدعوة إلى التخلى عن هذا التعنيف فى أوله بعد أن يدعو

الشاعر عاذله إلى تجريب العشق بنفسه .

وفى البيتين التاليين تلتف القافية فى كل منهما عائدة إلى أول البيت بنفس لفظها بيد أنه يبدو لى أن الدورة الدلالية فى أولها تضعف بعض الشئ بسبب قول الشاعر سفر اللثام لأن اللثام لا يسفر بل يرفع فى هذه الحالة ولعلك توافقنى على أنه يمكن تعديل البيت على النحو التالى :

برح الخفاء بحب من لو فى الدجى رفع اللثام لقلت يا بدر اختف !

ولنأخذ الآن فى تأمل الأبيات التالية :

وقف عليه محبتى ولمحتنى بأقل من تلفى به لا اشتفى
وهواه وهو اليتى وكفى به قسما أكاد اجله كالمصحف
لو قال تيها قف على جمر الغضا لوقفت ممتثلا ولم أتوقف
أو كان من يرضى بخدى موطئا لوضعته أرضا ولم استكف

الحق أنه ليست هناك علاقة كافية بين عدم القبول بأقل من التلف بالمحبوب وبين كونه حبه الوحيد سوى هذه المحنة الغامضة التى يذكرها الشاعر بين الجملتين أو بين القطبين فى البيت وهذه المحنة هى وحدها التى تجعل الدورة الدلالية تأخذ مكانها بينهما وفى الأبيات الثلاثة التالية تعود الحرارة إلى الدورة الدلالية بشقيها المتقابلين بين هذا القسم الذى يجله الشاعر كما يجل كتاب الله ، وهذا الهوى الذى هو قسم لا يحنث فيه ، وبين الوقوف الذى لا توقف فيه على جمر الغضا وبين امر المحبوب بهذا الوقوف ، وبين وضع الخد على الأرض ورضا الحبيب بأن يكون هذا الخد موطئا لقدمه !

وتأتى القوافى فى هذه الأبيات الثلاثة - فى إطار هذا الاعتصار لإمكانيات الألفاظ - أقوى منها فى البيت الأول اذ تأتى قافية البيت التالى " لم اتوقف " منسجمة مع الوقوف على الغضا وأمر المحب به بينما يأتى عدم الاستنكاف فى قافية

البيت الأخير متمشيا مع وضع الخد على الأرض .

لا تنكروا شغفى بما يرضى وإن ... هو بالوصال على لم يتعطف

غلب الهوى فاطعت أمر صبابتى ... من حيث فيه عصيت أمر معنفى

فى البيت الأول يقابل الشاعر بين شيئين :

الشغف بما يرضى الحبيب وعدم تعطف هذا الحبيب بالوصال وتحدث دورة دلالية عادية جدا بين هذا التعطف الذى يضن به المحبوب ، وهذا الشغف من جانب المحب برضاه فى الجملة الأولى وفى البيت التالى تتحقق الدورة الدلالية يشقيها فى هذا التقابل اللفظى الصارخ بين عصيان نهى المعنف وبين طاعة أمر الصبابة ولكنى أحس أن الجملة الثانية تعانى من هذا التركيب الذى يفقدها السلاسة المطلوبة فى قوله : من حيث فيه عصيت أمر معنفى ، لماذا من حيث فيه عصيت هذه هنا ؟

فى اعتقادى أن الدورة بين قطبى البيت يمكن أن تكون اكثر سلاسة لو عدل البيت على النحو التالى :

غلب الهوى فاطعت أمر صبابتى ... ورددت بالعصيان أمر معنفى

ثم نأتى إلى هذه المجموعة من أبيات القصيدة :

منى له ذل الخضوع ومنه لى ... عز المنوع وقوة المستضعف

ألف الصدود ولى فؤاد لم يزل ... مذ كنت غير وداده لم يألف

ياما أمليح كل ما يرضى به ... ورضابه ياما أحيلاه بفى

واضح أن الحركة الراجعة للشاعر نحو أول البيت هى حركة لفظية تعتمد على المحسنات البديعية المعروفة بين العز والذل والمنوع والخضوع فى هذه المقابلة بين حال المحبوب وحال المحب،ويبقى امام الشاعر حيز موسيقى أخير يملؤه بقوة المستضعف

التى يجعلها معطوفة على عز المنوع - والقوة والاستضعاف يدخلان ضمن الحركة الدلالية الراجعة فى هذا البيت عن طريق ملاءمة القوة لحال المحبوب والضعف لحال المحب وبهذا استطاع الشاعر أن يملأ الحيز النغمى المتبقى فى البيت بشكل موفق .

وفى البيتين التاليين يحقق الشاعر الدورة الدلالية بواسطة هذه التقابلات اللفظية بنى إلف الشاعر للوداد الذى ينعطف عائدا ومعانقا إلف الصدود عند محبوبه ، وبين حلاوة رضاب الحبيب وملاحة ما يرضى به ، فمنذ أبى تمام الذى جعل البديع مذهبا كاملا فى صناعة الشعر ونحن نرى عند الشعراء هذا الولع الشديد بهذه التلاؤمات اللفظية فى أشعارهم ، وهى تلاؤمات تثبت بوضوح ذلك المحور الأساسى لكتابنا هذا وهو أن الشاعر فى حركته نحو آخر البيت إنما هو يتحرك فعلا نحو أوله محققا بذلك الدورة الدلالية التى هى النتاج الطبيعى للدورة النغمية فى شقى البيت ، والتى هى الانعكاس الطبيعى للحركة التوافقية فى الكون كله ..

إن هذه التلاؤمات اللفظية تؤكد هذه الرؤية وتثبتها ، وإن كنا نرى أن التلاؤم الذى تحدثه الصور الشعرية بين الجملتين فى البيت هى أكثر فنية وأعمق إيحاء وتأثيرا من الإلحاح على مجرد التلاؤمات اللفظية .

لو أسمعوا يعقوب ذكر ملاحة ... فى وجهه نسىَ الجمال اليوسفى

أو لو رآه عائدا أيوب فى ... سنة الكرى قِدْما من البلوى شفى

والدورة الدلالية فى البيتين بسيطة كل البساطة بين يوسف ويعقوب وأيوب وصبره على البلوى ولكن قافية اليوسفى لا تبدو لى هنا موفقة تماما لأنها تضطرك إلى تسكين الياء أو ترك تسكينها حتى تتلاءم مع بقية القوافى ، وفى اعتقادى أنه يمكن تجنب ذلك عن طريق تعديل البيت على النحو التالى :

لو أسمعوا يعقوب ذكر ملاحة ... فيه لأنسته ملاحة يوسف

صحيح أن ذكر الوجه هنا يمنح المعنى دقة وثراء اكبر ولكن يجب الموازنة بين متطلبات الموسيقى ومتطلبات المعنى فهذه الموازنة هى جوهر الفن الشعرى كله .

كل البدور إذا تجلى مقبلا	تصبو إليه وكل قد أهيف
إن قلت عندى فيك كل صبابة	قال الملاحة لى وكل الحسن فى
كملت محاسنه فلو أهدى السنا	للبدر عند تمامه لم يخسف
وعلى تفنن واصفيه بحسنه	يفنى الزمان وفيه ما لم يوصف
ولقد صرفت لحبه كلى على	يد حسنه فحمدت حسن تصرفى
فالعين تهوى صورة الحسن التى	روحى بها تصبو إلى معنى خفى

فى البيت الأول والثانى من المجموعة تحدث الدورة الدلالية بواسطة هذه الكل التى تجمع البدور والقدود وكل صبابة وكل حسن .. أليس شيئا جميلا بل فاتنا أن ترقب هذه الحركة الدائرية للدلالة فى حرص الشاعر على أن يعود فى رحلته نحو أخر البيت وإلى أوله حتى فى هذه التلاؤمات التى يحدثها بواسطة هذا الكل ؟

فاذا انتقلنا إلى البيت الثالث والرابع والخامس رأينا الخسوف يعود منسجما فى لونه الدلالى مع البدر ، والسنا والكمال وما لم يوصف من محاسن الحبيب يعود إلى الواصفين له ، وحسن تصرف الشاعر يعود إلى صرفه كل كيانه فى حبه ، والصبوة إلى المعنى الخفى تتعلق بهوى الصورة الظاهرة للعين وهذا البيت الأخير هو أعظم الأبيات قيمة فى هذه المجموعة بلاشك فهو أقلها التفاتا إلى المشاكلات اللفظية التى نرى ابن الفارض يسرف فيها فى هذه القصيدة . إنه اكثرها عمقا وإثارة للفكر بين المعنى والصورة بين الباطن والظاهر وهى القضية التى شغلت وتشغل الفكر البشرى فى أمر الوجود .. ولا تزال هذه الالتفافات الدلالية المستمرة من أواخر الأبيات إلى أوائلها على اختلافها وتفاوت حظها من العمق والسطحية تؤكد ما نذهب إليه من أنه

لما كانت الحركة النغمية حركة توافقية على غرار الحركة الكونية الأساسية فإن الدلالة تأخذ أيضا نفس الطابع والاتجاه مقدمة لنا المقياس الطبيعى لدرس هذا اللون من الشعر وتحليله ونقده .

يا أخت سعد من حبيبى جئتنى	برسالة ، أديتها بتطلف
فسمعت مالم تسمعى ، ونظرت ما	لم تنظرى ، وعرفت ما لم تعرفى
أن زار يوما يا حشاى تقطعى	كلفا به ، أو سار يا عينى اذرفى
ما للنوى ذنب ومن أهوى معى	إن غاب عن إنسان عينى فهو فى

أن حركة الدلالة فى البيت الأول تتركز فى بدايته كما هو واضح حول الرسالة ولهذا فأن الحركة المقابلة لها والراجعة نحوها تتعلق بالأداء الذى هو من خواص الرسالة ويصل الشاعر البارع إلى قافيتة عن طريق وصف هذا الأداء نفسه وبذلك تدخل القافية بشكل طبيعى تماما فى صلب الحركة الدلالية الراجعة نحو أول البيت

وفى إطار المقابلة بين الشاعر ومؤدية الرسالة فى السمع والبصر والمعرفة تنعطف المعرفة من آخرالبيت نحو مصدريها الرئيسيين فى أوله انعطافا طبيعيا موفقا إلى حد كبير مع هذا التقسيم النغمى الجميل الذى تنعطف فيه كل جملة من الجمل الثلاث نحو سابقتها داخل البيت .

وتتحرك الدورة الدلالية فى البيت التالى عبر انعطاف النداء للعين أن تذرف دموعها إذا " سار " الحبيب نحو النداء للحشا بأن تتقطع إذا " زار " الحبيب مع هذا التلاؤم اللفظى الواضح بين سار وزار ما يحملانه من التقابل بين بعد الحبيب وقربه .

وإذا كان المعنى فى الشطر الأيمن من البيت الأخير ينصب على تبرئه النوى من الذنب لأنه المحبوب مع المحب دائما " ما للنوى ذنب ومن أهوى معى " ، فإن الشطر الأيسر يتجه نحو هذا المعنى مفسرا لأنه حتى فى حالة غياب الحبيب عن المحب فهو

دائما فى قلبه ، والقافية اضطرت الشاعر هذا الاضطرار اللطيف إلى أن يحذف ما يتعلق بحرف الجر ليصبح هذا الحرف نفسه هو القافية " أن غاب عن إنسان عينى فهو فى " ولأن هذه القافية هى جزء لا يتجزأ من هذا التفسير المنعطف نحو ما يفسره فى الشطر الأيمن من البيت فهى تحتل موقعها بطرافة وبشئ من التمكن أيضا !

مصاير الأيام
لشوقى

قصيدة مصاير الأيام لشوقى هى رواية الحياة بفصولها المعهودة من بداية وذروة ونهاية..من طفولة وشباب وهرم ونهاية ، وهى رواية يعرضها الشاعر على مسرح الدراسة من المكتب إلى المدرسة إلى الجامعة فمدرسة الحياة وما كتب للإنسان فيها من سعادة أو شقاء ، أما أبطالها فهم رفاقه فى هذه الرحلة .

تبدأ القصيدة بهذا الحنين إلى المكتب وأيامه ، وإلى صغاره الأبرياء فى مرحهم وسعادتهم :

ألا حبّذا صحبة المكتب	وأحبب بأيامه أحبب
ويا حبذا صبية يمرحون	عنان الحياة عليهم صبى

لعلك معى فى أن الشطر الأيسر من البيت الأول يتحرك بما يحمله من حنين إلى الزمان نحو الحنين إلى المكان فى الشطر الأيمن . إن الحركة الدلالية للشاعر لابد أن تكون على هذا النحو الدائرى ما دامت كلماته ينتظمها هذا النغم التوافقى الدائرى فى تكوين البيت ولاشك أنك وانت تقرأ العنان الصبى فى أخر البيت الثانى تلحظ تعلقه بما سبقه من مرح " الصبية " فى أول البيت فالشاعر وهو يكتب قافيته الصبى كانت عينه على الصبية فى أول البيت ، وهذا التوفيق اللفظى للشاعر فى صياغة البيت هو توفيق فى جعل الحركة الدلالية فيه تأخذ نفس الحركة الأساسية فى هذا الكون إنها ليست مجرد مشاكلة لفظية تافهة وإلا لا نطبق هذا على طبيعة الحركة الكونية بأسرها وهى الحركة القائمة على فلسفة الديمومة العميقة حيث يتجه الآخر نحو الأول وحيث تنعطف النهاية نحو البداية دائما .

كأنهمو بسمات الحياة	وأنفاس ريحانها الطيب
يراح ويغدى بهم كالقطيع	على مشرق الشمس والمغرب
إلى مرتعٍ ألفوا غيره	وراح غريب العصا أجنبى

ومستقبل من قيود الحياة شديد على النفس مستصعب

إننى واثق كل الثقة من أن استمتاعنا بهذا الشعر إنما بعود إلى توافق حركته مع حركة الحياة فى اجسامنا تلك الحركة الدائرية النابضة نبضها النظيم ، ألا ترى معى أنفاس الريحان تتعانق مع ما قبلها من نسمات الحياة وتحتل كلمة الطيب موقعها بتمكن وبتلقائية لكونها وصفا طبيعيا للريحان ، فتمكنها ليس له سبب إلا كونها جزءا من الحركة التوافقية الدلالية فى البيت . وهذا هو مشرق الشمس ومغربها يعانق الرواح والغدو فى أول البيت محدثا هذا التواؤم العميق بين الحركة السماوية والحركة على الأرض .. أن مشرق الشمس ومغربها يشع هذه الدلالة الكبيرة العميقة فى البيت بسبب هذا التواؤم الأزلى بين أصغر الحركات على الأرض وبين الحركة السماوية الكبرى . وها هو الراعى الأجنبى غريب العصا يتواءم مع هذا " المرتع " الجديد الذى ألف الصبية غيره ويتجلى لنا هنا فى هذا البيت الروعة الفنية فى تصوير موقف هؤلاء الصغار أو هذا القطيع منهم من المرتع الجديد ومن الراعى الغريب وهى روعة تأتى من نظر الشاعر إليهما بعيون الصبية والشعور بأحاسيسهم فى هذه المرحلة من حياتهم .

وفى البيت الأخير من هذه المجموعة يراعى الشاعر أن تكون الشدة والصعوبة متلائمة مع ما سبقها فيه ولذلك حرص على أن يضع كلمة القيود لكى تنعطف الشدة والصعوبة نحوها محققه الدورة الدلالية أو دورة الحياة بداخله

فراخ بأيك ، فمن ناهض يروض الجناح ومن أزغب
مقاعدهم من جناح الزمان وما علموا خطر المركب
عصافير عند تهجى الدروس مهار عرابيد فى الملعب
خليون من تبعات الحياة على الأم يلقونها والأب
جنون الحداثة من حولهم تضيق به سعة المذهب

عدا فاستبد بعقل الصبى وأعدى المؤدب حتى صبى

وينتقل الشاعر من تشبيه الصغار بالقطيع إلى تشبيههم بالطيور فى الأبيات الثلاثة الأولى من هذه المجموعة ، والتشبية هو جوهر العمل الأدبى منذ أيام مصر القديمة .. إنه بدرجاته المختلفة من استعارة وكناية - أداة فنية قيمة تستند على هذا الشعور الفطرى بوحدة الوجود ، والشاعر هنا فى هذه الأبيات الثلاثة يشبه الصغار بالطيور وها هى الناهض الرائض لجناحه والأزعب يتحركان مفصلين حال " فراخ الأيك " فى أول البيت ومن فراخ الأيك إلى جناح الزمان الذى يرى الشاعر عليه هولاء الصغار الأبرياء الذين لايدركون أى خطر يركبون ، والتناسب بين خطر المركب فى آخر البيت وبين القعود على جناح الطائرة تناسب رائع وطريف ومبتكر تدور الحركة الدلالية عبر قطبيه دورة تزيد من قوتها تلك المفارقة المقترنة بها فى البيت بين علم الكبار وجهل الصغار بقسوة الحياة ومفاجآت الأقدار ، وهى مفارقة تستثير شفقتنا عليهم بل علينا نحن باعتبارهم امتدادنا العضوى فى الحياة . ثم هى مفارقة بين مدى الأمان الذى يشعر به هولاء الصغار الأبرياء والخطر المحدق بهم فى كل لحظة فى حياة لا أمان فيها لإنسان .

ومن فراخ الأيك إلى هذه الصورة الرائعة لجناح الزمان نرى العصافير فى أساس البيت التالى ، ويقيم الشاعر هذه المقابلة الطريفة من العصافير فى مكان الدرس وقد تحولت إلى مهار معربدة فى مكان اللعب ، وتلعب كلمة تهجى فى الشق الأيمن وأيضا كلمة عرابيد فى الشق الأيسر من البيت دورهما فى هذه المقارنة اللطيفة وفى تعميقها ، وهكذا تتحرك جملة الشطر الأيسر ملتحمة مع جملة الشطر الأيمن مع هذه المقارنة الباعثة على الابتسام بين حالى الصغار .

وفى البيت التالى يلتحم اللون الدلالى للام والأب فى الشطر الأيسر مع اللون الدلالى للأبناء فى الشطر الأيمن حول هذه التبعات التى يلقبها الصغار على الأبوين ،

وحول هذه المقابلة بين الخلى من الهموم والحامل لها من الجيلين .

جنون الحداثة من حولهم تضيق بن سعه المذهب

عدا فاستبد بعقل الصبى وأعدى المؤدب حتى صبى

لقد مهد الشاعر للدورة الدلالية بين نهاية البيت الأول وبدايته عن طريق هذه الحيلة الفنية البارعة فلكى يتمكن من التحرك بدلالة الضيق والسعة نحو أول البيت فقد جعل لجنون الحداثة مكانا ، وهذا المكان هو ما تحقق له بقوله : من حولهم ، ولولا هذه الكلمة الأخيرة لما تحرك تيار الدورة الدلالية فى البيت ولما أحسسنا له بطعم أو بلون !

ونأتى إلى البيت التالى لترى هذه التلاؤمات اللفظية والجزئية المتعددة بين أعدى وعدا وبين صبى وعقل الصبى ، وبين المؤدب والصبى وإن كانت كلها تدور فى فلك واحد هو جنون الحداثة هذا الذى شمل الصبى ومؤدبه معا .. إن دورة الدلالة تتحرك بفعله بقوة بين القطبين الرئيسيين فى البيت : الصبى والمؤدب ! ويصل الشاعر إلى القافية المحكمة من خلال دورة دلالية بديعة تتحرك عبر تقابل طريف بين حالى الصغار عند سماعهم الجرس مؤذنا بانصرافهم وإطلاق سراحهم وعندما يسمعون صوته وهو يدعوهم إلى الجد والدرس :

لهم جرس مطرب فى السراح وليس إذا جدّ بالمطرب

أتراك معى فى أن الدورة الدلالية تتحرك مثل تيار الكهرباء بين قطبين متقابلين هنا من حالى الجرس فى شطرى البيت ووقع صوته على الصغار ،، ألست معى فى أن حركة الشاعر الدلالية نحو آخر البيت هى فى نفس الوقت حركة نحو أوله أيضا ؟ وإلا فلماذا كل هذا الحرص على أن تلتف كلمة الطرب فى الشطر الأيسر نحو نفسها فى الشطر الأيمن فى هذه المقارنة الطريفة بين حالى الصغار . ؟

والواقع أن المسألة لا تقف عند مجرد كلمة هنا وكلمة هناك وحال هنا وحال هناك تمثلان قطبى الدورة الدلالية وتحققاتها كيفما اتفق لكن المسألة أعمق وأدق من ذلك لأنها تتجاوز هذا إلى حساسية الشاعر نحو الكلمة بل نحو الحرف فى تركيبه للبيت ولنتأمل معا مرة أخرى هذا البيت :

لهم جرس مطرب فى السراح وليس إذا جد بالمطرب

لقد كان يمكن أن يقول الشاعر مثلا :

لهم جرس مطرب فى السراح وليس لدى الجد بالمطرب

فالتركيب الثانى انتزع من الجرس ما منحه الشاعر له من إرادة وحياة ، وأيضا فإن نسبة الجد إلى الجرس نفسه جعلت مقدار الانسجام بين الدلالات أكبر لأن الجرس فى الشطر الأيمن هو الذى يطرب وهو نفسه الذى لا يبعث على الطرب فى الشطر الأيسر فنسبة الجد إليه زاد مقدار التناسب والتوافق ، وعمل بذلك على أن تكون الدورة الدلالية أكثر قوة وحرارة داخل البيت ، ومن ناحية اخرى فإن قوله : إذا جد تحمل من الجسم مالا يحمله التركيب التالى مثلا :

لهم جرس مطرب فى السراح وفى جده ليس بالمطرب

فهذا التركيب الأخير حرم المعنى تصوير لحظة الجد برهبتها وحسمها المتمثلة فى قوله : إذا جد ، وهكذا فإن حساسية الشاعر نحو الكلمة هو أمر بالغ الأهمية فى تحقيق الدورة الدلالية التى هى أشبه فى دقتها بدورة الحياة والحركة فى كل حى وكل شئ فى هذا الكون.

وهيا بنا الآن نتأمل الأبيات الثلاثة التالية التى تصف الساعة التى توارت بالجرس سالف الذكر :

توارت بن ساعة للزمان على الناس دائرة العقرب

تشول بإبرتها للشباب	وتقذف بالسم فى الشيب
يدق بمطرقتيها القضاء	وتجرى المقادير فى اللولب

نحن لسنا هنا مع شاعر فحسب وإنما نحن أيضا مع فيلسوف لكنه فيلسوف يعرض فكره هذا العرض الفنى الجميل المتمثل فى هذا التناغم التوافقى بين ألوان الدلالات وهو تناغم يعكس ثنائية حقائق الحياة .

فى الأبيات الثلاثة تدور الحركة الدلالية بين من الساعة والعقرب فى أولها وبين الإبرة والسم وكذلك بين الشباب والشيب فى ثانيها وبين القضاء والقدر وأيضا بين المطرقة واللولب فى ثالثها .. حقا وصدقا نحن فى الشعر أمام دورة دلالية تتحرك بين قطبين متلازمين متقابلين فى شطرى البيت الواحد والشاعر بحساسيته الكاملة للكلمة ولايحاءاتهما يوفر لهذه الدورة كل أسباب القوة والعمق فهو فى البيت الأول يجعل دورة هذا العقرب على الناس مستغلا إيحاء لفظ الدوران للدوائر وما يحمله من ظلال مأساويه فى رحلته نحو القافية التى يعود بها إلى هذا الجرس الذى توارت به ساعة الزمان ، وتستمد كلمة التوارى فى أول البيت قيمتها الفنية من كونها جزءا من الحركة الدائرية لساعة الزمان ، وكذلك مما توحيه من ظلال النهاية و" التوارى " فى التراب .

ولا يخفى علينا توفيق الشاعر فى اختيار صورة الساعة للزمان لعلاقتها بالجرس ، وهذا يشبه توفيقه فى اختيار الجناح للزمان وهو يتحدث عن الصغار الذين شبههم بفراخ الأيك وبالعصافير .

وفى البيت التالى يتحرك عقرب الساعة وهو عقرب حقيقى له إبرته التى يرفعها للشباب استعدادا لقذف سمه المميت فى المشيب وتتحرك دورة الدلالة فى البيت بالكيفية التى ذكرناها بين الأقطاب الأربعة فى البيت ، وها هو الشاعر فى البيت الثالث يعود إلى الساعة لنرى هذه الصورة الرائعة للقضاء وهو يدق بمطرقتها وللمقادير

وهى تجرى فى لولبها ولاشك أننا فى هذا البيت أمام صورة رائعة ، ووصول موفق إلى قافية بارعة ، وهى روعة وبراعة أراها فى أكثرها آتية من دورة الدلالة بين أقطاب أربعة أيضا فى البيت .. بين اللولب الذى يحتل موقع القافية الحساس وبين ما يسبقه من المطرقة وهما متلازمان فى تركيب الساعة الكبيرة فى أيام الشاعر وبين المقادير فى الشق الأيسر والقضاء الذى يسبقها فى الشطر الأيمن ، والشاعر موفق غاية التوفيق فى نسبة الدق إلى القضاء والجرى إلى المقادير فى إطار ساعة الزمان الضخمة ، لأن الدق وضرباته وترقبه ونزوله الحاسم مناسب للقضاء ، أما الجرى فمناسب فى أذهاننا للمقادير التى يدعونا أحد الأبيات الشعرية الشهيرة إلى تركها تجرى فى اعنتها.ويكتب الشاعر أربعة ابيات فيما يحمله الصغار من أواعيهم :

وتلك الأواعى بأيمانهم	حقائب فيها الغد المختبى
ففيها الذى إن يقم لا يعد	من الناس أو يمض لا يحسب
وفيها اللواء وفيها المنار	وفيها التبيع وفيها النبى
وفيها المؤخر خلف الزحام	وفيها المقدم فى الموكب

ولا أستطيع أن أخفى اقتتانى بقافية البيت الأول هنا،ولعل مصدرذلك هو هذه الصورة الجميلة للغد المختبى فى حقائب الصغار ، أرأينا كيف أن القافية ليست قيدا على الشاعر المتمكن بقدر ما هى جناح يحلق به فى آفاق الإبداع والخيال الرائع أثناء عمله الفنى الدقيق فى معادلة النغم والفكر ؟ لكن المسألة ليست مجرد صورة شعرية جميلة وإنما هى أيضا رحلة إلى هذه الصورة عبر الحركة التوافقية النغمية والدلالية بين الشطرين ، وتعال معى نجرب معا طريقا آخر للوصول إلى هذه القافية ونتخيل أن شاعرنا صاغ البيت على النحو التالى :

وتلك الأواعى بأيمانهم	حقائب للمقبل المختبى

ما رأيك فى ذلك ؟ لاشك أنك شعرت بمثل ما أشعر به الآن من أن المعنى قد هبط هبوطا كبيرا وأنه فقد الكثير والكثير من قيمته ، ذلك أن حرفا واحدا هو " فى " كان وجوده تمهيدا بالغ الأهمية لهذه القافية : إن هذا الغد يختبئ فى هذه الحقائب فهى ليست مجرد حقائب لهذا المستقبل أو الغد المختبى إن هذا الحرف أعطى الصورة بعدا ولونا أعمق لم يكن ليتاح لها بدونه .. صحيح أن الفرق بين الصورتين بسيط ودقيق لكنه كبير وعميق بقدر هذه البساطة والدقة ومما يدل على أن الشاعر أحس قيمة هذه " الفى " الصغيرة أنه كررها خمس مرات فى الأبيات الثلاثة التالية ، فقد هداه حسه الدقيق تجاه الألفاظ إلى أنها صاحبة الفضل فى كل هذا التوفيق الذى حالفه فى الوصول إلى هذه القافية الجميلة من الغد المختبى .

والبيتان التاليان واضح فيهما الأسلوب السلس المنتهى بذلك المستقر النغمى الذى يكتسب قيمته من التناسب الدلالى بينه وبين ما يسبقه من دلالات البيت بين اللواء والمنار ، والتبيع والنبى وبين من يقيم ومن يمر ، ومن لا يعد ولا يحسب ، لكن الذى أحب أن أقف عنده قليلا هو البيت الأخير من هذه المجموعة فقد وصل شوقى إلى مستقره النغمى "فى الموكب " وصولا بارعا حقا يفوق بكثير مستوى البيتين السابقين بفضل المقابلة بين صورة المؤخر خلف الزحام وصورة المقدم فى الموكب ، فكلمة الزحام عمقت المفارقة بين الصورتين .. الزحام بكل ما فيه من فوضى وبؤس فى مقابل الموكب النظيم العظيم . وتأتى المؤخر خلف الزحام والمقدم فى الموكب لتزيد المفارقة عمقا وبالتالى لتزيد دورة الدلالة بين شطرى البيت قوة وروعة. واستعمال شوقى لظرف المكان" خلف" الزحام فى رسم هذه الصورة استعمال رائع جدا لأن هذا "الخلف "عمق المفارقة بين قطبى الشطرين مما أدى إلى دوران أقوى لدورة الدلالة بينهما .

والواقع أن استعمال شوقى لظروف المكان فى رسم الصورة المجسمة باعطائها البعد الثالث يعد أحد السمات البارزة الهامة فى أسلوبه الشعرى المتميز ، ويرد على

خاطرى الآن قول شوقى :

حمامة الأيك من بالشجو طارحها ومن وراء الدجى بالشوق ناجاها

فوراء الدجى ترسم لليل صورة عميقة الابعاد غنية بالإيحاء إلى حد كبير .. إنها تجعل الفكر يسرح بعيدا فيما وراء الليل ، وإذا كان الليل نفسه مثيرا لكثير من النوازع النفسية بعيدة الغور فما بالك بهذه المناجاة التى تنبعث مما وراءه ؟

ومن أواعى الصغار التى نفذ شوقى من خلالها إلى المستقبل ، ملابسهم التى يرسم لها هذه الصورة اللطيفة الرهيفة .

جميل عليهم قشيب الثياب وما لم يجمل ولم يقشب

كساهم بنان الصبا حلة أعز من المخمل المذهب

وأبهى من الورد تحت الندى إذا رف فى فرعه الأهدب

وأطهر من ذيلها لم يلم من الناس ماش ولم يسحب

والدورة الدلالية فى هذه الأبيات ذات المستوى العادى واضحة كل الوضوح بين هذه الأقطاب الثنائية فى ابياتها من المجمل والجميل ، والحلة التى هى أعز من المخمل المذهب والكسوة ببنان الصبا ، والفرع الأهدب والورد تحت الندى ، والذيل وما يلم وما يسحب ..

ويعود الشاعر ثانية إلى صورة القطيع لكنه يجعل الدهر نفسه راعيا له وهو يتحرك فى رسم هذه الصورة المبتكرة حقا بين مجموعة من الأقطاب الثنائية تتحرك فيها الدورة الدلالية بين الراعى والقطيع ويصل الشاعر إلى قافيته عن طريق وصف هذا الراعى :

قطيع يزجيه راع من الدهـ ـر ليس بلين ولا صلب

والمناداة التى تنعطف نحو الإهابة فى تعامل عصا الراعى مع أفراد القطيع :

أهابت هراوته بالرفاق   ونادت على الحيد الهرب

والاستبداد الذى لا يخشى صاحبه شيئا فى اقترانه بالحرية المطلقة فى تصريف أمور القطعان :

وصرف قطعانه فاستبد   ولم يخش شيئا ولم يرهب

ثم تتوالى بعد ذلك أقطاب ثنائية متقابلة من الخصب والجدب ، والظمأ والرى ، وضن الضرب للرقاب والضرب لها ، وضجر الناقم ورضا المستريح ، وجد الحياة ولعب الصغار ، وتجربة الطب فى الأرنب وتجربة الحياة فى الصغار ، والفروع والأصول فى رى السم لها .

نعم .. كل بيت هو وحدة كهربية ذات قطبين بالفعل تدور بينهما دورة كهربية من الدلالة أو كائن حى تتحرك دورة الدم عبر شقية المتقابلين :

أراد لمن شاء رعى الجديب   وأنزل من شاء بالمخصب

وروى على ريها الناهلات   ورد الظماء فلم تشرب

وألقى رقابا إلى الضاربين   وضن بأخرى فلم تضرب

وليس يبالى رضا المستريح   ولا ضجر الناقم المتعب

فياويحهم هل أحسوا الحياة   لقد لعبوا وهى لم تلعب

تجرب فيهم وما يعلمون   كتجربة الطب فى الأرنب

سقتهم بسم جرى فى الأصول   وروى الفروع ولم ينضب

وأنا أحب أن أؤكد دائما أن المسألة ليست مجرد قطبين متقابلين فى كل بيت حتى تكون للبيت قيمة فنية كبيرة وإنما يجب أن يقف وراء ذلك خلفية فكرية ثرية قوية

تضمن القوة والثراء للحركة الدلالية يقترن بها حس لطيف رهيف فى اختيار اللفظ المناسب فى التركيب الشعرى الجميل المؤثر ، والفرق الدقيق بين الشاعر الماهر والشاعر العظيم يكمن فى هذه الخلفية من الفكر العميق والحس المرهف الدقيق .

ونأتى الآن إلى الأبيات التى يصور فيها شوقى مرحلة جديدة من العمر تلى مرحلة الطفولة والمكتب وتسبق مرحلة الجامعة ، إنها مرحلة كد الشباب على طريق العلم الذى يزداد صعوبة كلما أوغلوا فيه ، وتشتعل جذورة التنافس بينهم على تحقيق كبار الآمال ، وتتحقق الدورة الدلالية بين تحول الصبية إلى شباب ودورة الزمان ، وبين الصعوبة المتزايدة والجد والكد من جانب الشباب ، وبين سنين الدأب المنصب والأيام الناعمة وبين العذوبة والعذاب ، وحب النباهة والمكسب وشهوات الحياة ، وغير المنجب والمأرب والطموح وبين الطلب والرجاء ، والغيهب والنجم وبين الجديد والقديم من شعاع الشمس ، وبين علماء وأدباء العرب وأمثالهم عند اليونان وبين غرس الثمر وحجر البناء ..

نعم .. كيفما تأملت بيت الشعر العربى وجدت هذين القطبين تسرى بينهما دورة الدلالة على ما بين دورة وأخرى من القوة والضعف ومن المتوسط بين الحالين وفقا للعلاقة بينها أكانت تماثلا أم تعاكسا وليس التعاكس عندى إلا تماثلا له إشارة مختلفة فقط فهو تماثل لكنه تماثل معكوس تماما كالفرق بين إشارتى الجمع والطرح أو تكرار كل منهما ممثلين فى إشارتى الضرب والقسمة .

وهيا بنا نتأمل أبيات هذه المجموعة على اختلاف ما بين القطبين فى كل منها من القوة والضعف النسبيين فى دورة الدلالة وما تشبّه من توهج فى الإيحاء يتناسب معها فى مدى قوته :

ودار الزمان فدال الصبا   وشب الصغار عن المكتب

وجدّ الطلاب وكدّ الشباب وأوغل فى الصعب فالأصعب
وعادت نواعم أيامه سنين من الدأب المنصب
وعذب بالعلم طلابه وغصوا بمنهله الأعذب
رمتهم به شهوات الحياة وحب النباهة والمكسب
وزهو الأبوة من منجب يفاخر من ليس بالمنجب
وعقل بعيد مرامى الطماح كبير اللبانه والمأرب
ولوع الرجاء بما لم تنل عقول الأوالى ولم تطلب
قديم الشعاع كشمس النهار جديد كمصباحها الملهب
أبو قراط مثل ابن سينا الرئيس وهومير مثل أبى الطيب
وكلّهم حجر فى البناء وغرس من المثمر المعقب

ويرسم الشاعر صورة للشباب فى مرحلة الجامعة وهى صورة يغلب ما أسميه التناظر التماثلى على الأقطاب الدلالية فى أبياتها حيث تتحرك دورة الدلالة بين الكنف الأقرب وظلال الرخاء ، وزهو المنصب وغرور الثراء والأستار والحجب فى البيت والعتيق ، ويثرب ومكة ، والنحل عند الربى والطلاب عند الجامعة ، والجند والحصن ، وعلم الموكب والموكب وعدم الدراية والحظ ، وتحلية السماء بالكوكب وتزيين الأرض بالعبقرى ..

على أساس هذه الثنائية يمكننا تحليل الشعر العربى تحليلا نابعا من طبيعته ذاتها ودرسه ونقده على ضوء منهج ثابت واضح المعالم . وهيا بنا نتأمل هذه الدورة أو الحركة التوافقية الدلالية التى أراها سر ما نشعر به من متعة ونحن نقرأ هذا الشعر لأنها تعيد التوافق أو تزيد هذا التوافق فى دورة الدم فى الجسم ، وتعيد صلتنا بالحركة

التوافقية فى مختلف نواحى الكون .

تؤلفهم فى ظلال الرخاء ... وفى كنف النسب الأقرب
وتكسر فيهم غرور الثراء ... وزهو الولادة والمنصب
بيوت منزهة كالعتيق ... وإن لم تستّر ولم تحجب
يدانى تراها ثرى مكة ... ويقرب فى الطهر من يثرب
إذا ما رأيتهمو عندها ... يموجون كالنحل عند الربى
رأيت الحضارة فى حصنها ... هناك وفى جندها الأغلب
وتعرضهم موكبا موكبا ... وتسأل عن علم الموكب
دع الحظ يطلع به فى غد ... فأنك لم تدر من يجتبى
لقد زين الأرض بالعبقرى ... محلى السماوات بالكوكب

والشطر الأيسر فى البيت قبل الأخير فى هذه المجموعة ليس فى نظرى على درجة كبيرة من الانساق مع شطره الأيمن ، واعتقد أن دورة الدلالة ستكون أقوى بين قطبيه لو أن الشاعر صاغه على النحو التالى :

دع الحظ يطلع به فى غد ... ففى عالم الغيب من يجتبى

لأننا ننقل الشطر الأيسر من مجرد عدم الدراية الشخصية فى البيت الأصلى إلى حقيقة كبرى تبرز بشك أكبر وأعمق الدعوة إلى ترك الحظ يطلع غدا بهذا العلم المنتظر فى الشطر الأيمن ، واستناد التبرير الذى يحمله الشطر الأيسر إلى حقيقة من حقائق الحياة اقوى كما نرى من استناده إلى تجربة شخصية يقلل من قوتها أن الشاعر يجعلها فى إطار الماضى " فإنك لم تدر من يجتبى " ولم يكسبها الديمومة التى يوفرها له استخدام الفعل المضارع فى مثل هذا الموضع .

وينتهى عهد الشباب ويفعل الزمان فعله بالوجوه والرؤوس :

وخدّش ظفر الزمان الوجوه ... وغيّض من بشرها المعجب
وغال الحداثة شرخ الشباب ... ولو شيت المرد فى الشيّب
سرى الشيب متئدا فى الرؤوس ... سرى النار فى الموضع المعشب
حريق أحاط بخيط الحياة ... تعجت كيف عليهم غبى
ومن تظهر النار فى داره ... وفى زرعه منهم يرعب

أرجو أن نلاحظ أن هذه الأبيات ليست معالجتها ورؤية دورة الدلالة فيها بالبساطة التى نجدها فى سابقتها أو حتى فيما سيأتى بعدها ذلك أن الثلاثة الأولى فى هذه المجموعة تتحقق دورة الدلالة بين كل قطبين فيها على أساس التوافق فى شكل الحركة فهذه غيض فى مقابل خدش وهما فعلان لظفر الزمان يتمان فى موضع واحد هو الوجوه ، وفى البيت التالى تحل مرحلة محل أخرى فى كل شطر : الشباب مكان الحداثة ، والمشيب مكان الشباب ، لكن الشاعر يرسم صورة محسوسة لهذا التحول الزمانى تتمثل فى " اغتيال " مرحلة لمرحلة وتلاشى مرحلة فى مرحلة أو هو يحول التجريد إلى تجسيد - وهذه إحدى السمات الرئيسيه لفن الشعر - والتوافق بين الحركتين فى الشطرين هو الذى يجعل دورة الدلالة تتحقق بينهما بكل هذا القدر من الأناقة والجمال ، ولنتأمل قوله :

وغال الحداثة شرخ الشباب ... ولو شيت المرد فى الشبب

صحيح أن الشطر الأيمن يبدأ بفعل مبنى للمعلوم والأيسر بفعل مبنى للمجهول لكن اتجاه الحركة وشكلها وطبيعتها واحد فى كل من الشطرين ، فالشاعر فى عملية التركيب الدقيقة للبيت ليس حريصا مطلقا على التوافق اللفظى الذى حرص عليه الكثير من الشعراء فى تاريخ الأدب العربى الطويل بقدر حرصه على التوافق الدلالى

الذى تجلى هنا فى دورة الدلالة بين قطبين متقابلين متفقين فى شكل وطبيعة واتجاه الحركة المصورة فى كل منهما .

ونأتى إلى البيت التالى لترى حرص الشاعر فيه على التوافق اللفظى فى بداية الشطرين من أجل تدعيم رؤيته للتشابه بين سرى الشيب فى الرؤوس وسرى النار فى الموضع المعشب ذلك أنه فى البيت السابق يصور حركة حقيقية ممثلة فى حلول مرحلة محل أخرى فيما يشبه حقا اغتيال إحداهما للأخرى وتلاشى إحداهما فى الأخرى بينما هو فى البيت الثالث أمام صورتين يريد إقناعنا بمدى التشابه بينهما من أجل سريانٍ أقوى لدورة الدلالة بينهما .

ونأتى إلى البيت الرابع لنرى هذه الصورة الغريبة المبتكرة للشيب وكانه حريق أحاط بخيط الحياة ، وتتحقق دورة الدلالة بين تعجب الشاعر فى الشطر الأيسر وبين هذه الصورة العجيبة نفسها والشاعر يعجب من أن أصحاب هذه الوجوه والرؤوس لا يفطنون إلى الخطر المحدق بهم مع هذا الحريق الذى يتهدد حياتهم ..

وفى البيت الأخير من هذه المجموعة يتضح وجه العجب عند الشاعر فهم يخشون على أولادهم وأموالهم مرموزا اليهما بالدار والزرع اكثر من خشيتهم على ذواتهم وتتحرك دورة الدلالة فى البيت بين النار والرعب .

إن إشارة الشاعر " لظهور " النار فى أول البيت فى الدار والزرع تعقد مقابلة بينه وبين البيت السابق له مباشرة والذى يبدو فيه حريق الشيب خافيا على أصحاب هذه الرؤوس " تعجبت كيف عليهم غبى " ولو استعمل الشاعر كلمة تنشب مثلا بدلا من تظهر لحرم البيتين هذا التقابل الذى يبين وجه العجب عنده .

وهكذا نرى أن تلمس الأقطاب التى تتحرك بينها دورة الدلالة فى هذه المجموعة من الأبيات بالذات ليست فى درجة الوضوح واليسر التى نجدها فى غيرها من أبيات

هذه القصيدة .

ونحن الآن مقبلون على تأمل مجموعة من الأبيات تظهر فيها بوضوح تام أقطاب الدورة الدلالية بين شطورها : الكتاب فى مقابل مالم يكتب والمغامرة إزاء التسلح ، والفاقة إزاء الغنى ، والصحيح فى مقابل السقيم والمنجب إزاء غير المنجب .

قد انصرفوا بعد علم الكتاب لباب من العلم لم يكتب

حياة يغامر فيها امرؤ تسلح بالناب والمخلب

وصار إلى الفاقة ابن الغنى ولاقى الغنى ولد المترب

وقد ذهب الممتلى صحة وصح السقيم فلم يذهب

وكم منجب فى تلقى الدروس تلقى الحياة فلم ينجب

وتأتى قيمة هذه الأبيات من تصويرها لواقع الحياة ومفارقاتها فهى ليست مجرد مقابلات ومشاكلات لفظية وحسب .

وأخيرا تأتى إلى هذه الصورة الدقيقة الصادقة والجميلة أيضا لحقيقة الحياة ومأساتها فى نفس الوقت :

وغاب الرفاق كأن لم يكن بهم لك عهد ولم تصحب

إلى أن فنواثلة ثلة فناء السراب على السبسب

ويحتوى البيت الأول على قطبين ينعطف ثانيهما وهو الوهم نحو الأول وهو الحقيقة ، الوهم الذى يبدو معه الرفاق وكأنه لم تكن هناك صحبة معهم ولا عهد بهم والحقيقة هى غيابهم بنهاية حياتهم . وفى البيت التالى ينعطف فناء السراب فى الصحراء أمام عين الرائى وهو وهم نحو الفناء الحقيقى للرفاق ثلة ثلة ، ففى البيتين يكشف الشاعر عن حقيقة الحياة المأساوية بدورة دلالية بين الوهم والحقيقة فى البيتين .

وأخيرا ..

أرجو أن اكون قد وفقت من خلال العرض النظرى والدرس التطبيقى لأعمال شعرية من مختلف عصور الشعر العربى إلى إبراز رؤيتى للحركة الدورية بوجهيها من النغم والدلالة فى تركيب بيت الشعر العربى ، وأن تكون هذه الرؤية قد استوعبت الرؤية الاستاتيكية السابقة التى أبرزتها فى كتاب التناظر الدلالى ، وأن تكون هذه الرؤية الثانية أكثر قربا من واقع تركيب البيت ، ولا أخفى سرورى بتركيز العمل فى النص الشعرى نفسه بالرغم من الجهد الذى يتطلبه وخاصة حين يكون هذا العمل قائما على أساس منهجى واضح محدد ، كما لا أخفى سرورى بهذا التطور فى رويتى للتركيب الدائرى النغمى والدلالى لبيت الشعر الذى يعد الانقسام فيه إلى شقين متناظرين متكاملين أحد الخصائص للحركة الدورية التوافقية التى تتمثل الآن لا فى الأشياء والأحياء فقط بل فى الشعر وهو أرقى ما يصدر عن أرقى الكائنات الحية .

وأرجو أن اكون محقا فى التعليل الذى ذهبت إليه من أن شعورنا بالمتعة والراحة مع الشعر إنما يرجع إلى أن هذا الفن يعيد توافق إيقاعنا مع إيقاع الكون فى آعمق أعماقه وأخص خصائصه فى هذه الحركة التوافقية النظيمة العظيمة !

الفهرس

رقم الإيداع بدار الكتب	
الترقيم الدولى	